

prae
sens

ÖSTERREICH-STUDIEN SZEGED



73
Attila Bombitz
Joachim Jacob
(Hg.)

Literarischer Text und Kontext

Ein Buch für Károly Csúri

begrußen die Sonne in

den Mond aus friere

Netz

wohnt der bl

das Haupt in

on
Weiber. In
Mensch, die Wang' an sein
ernem Schlaf...

Ruhe und Schweigen
(Georg Trapp)

Österreich-Studien Szeged
Herausgegeben von Attila Bombitz und Károly Csúri
Band 14

X 263918

Literarischer Text und Kontext

Ein Buch für Károly Csúri

Herausgegeben von
Attila Bombitz und Joachim Jacob

prae
sens

Gedruckt mit Förderung der Kulturabteilung der Stadt Wien,
Wissenschafts- und Forschungsförderung



Dieses Buch ist mit finanzieller Unterstützung des
Österreichischen Kulturforums Budapest und der Philosophischen
Fakultät der Universität Szeged zustande gekommen.

osztrák kulturális fórum



SZEGEDI TUDOMÁNYEGYETEM
BÖLCSESZETTUDOMÁNYI KAR



SZTE Klebelsberg Könyvtár



J001145315

Lektorat von Christoph Beeh und Christina Schrödl

© Coverfoto und Innenfoto: András Csúri

SZTE
KLEBELSBERG KÖNYVTÁR
OSZTRÁK
GYŰJTEMÉNYE

**Bibliografische Information Der Deutschen
Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografi-
sche Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN: 978-3-7069-0986-0
ISSN: 1789-1272

© Praesens Verlag
<http://www.praesens.at>
Wien 2018

Alle Rechte vorbehalten. Rechtsinhaber, die nicht ermittelt
werden konnten, werden gebeten, sich an den Verlag zu
wenden.

X 263918

Inhalt

Attila Bombitz / Joachim Jacob: Vorwort	7
Susanne Bachfischer / Mihály Szajbély / Endre Hárs: Grußworte	8

Eine Schule

Árpád Bernáth: Literarische Kunstwerke als „mögliche Welten“ – aus der Sicht der „Szegeder Schule“	17
--	----

Ein Symposium

Hans-Georg Kemper: Der Mensch – ein Nichts und ein Gott. Selbsterkenntnis im <i>Geistlichen Lied</i> : Luther, Greiffenberg, Herder, Goethe und Trakl	43
Joachim Jacob: Brot und Wein – Hölderlin und Trakl. Ein Essay	80
Wolfgang Wiesmüller: Autofiktion und Ich-Konstruktion in den Briefen Adalbert Stifters an seinen Verleger Gustav Heckenast	88
Zoltán Szendi: Die visuelle Erfahrung. Zu den Frauengestalten Rilkes	99
Magdolna Orosz: Erzählen in historischer Verkleidung. Historie und Zeitgeschichte in Arthur Schnitzlers <i>Die Frau des Richters</i>	109
Kurt Bartsch: Vom „categorischen Imperativ des Geldes“. Nestroy im Werk Ödön von Horváths	124

Ein Lehrstuhl

Márta Horváth: Das Gesetz der Kontinuität in Robert Musils Roman <i>Der Mann ohne Eigenschaften</i>	135
Attila Bombitz: Poetik der „Entgeisterung“. Zum literarischen Werk von Robert Menasse	145
Szilvia Ritz: Der Reiz der Beschränktheit. Die Umwandlung der Struktur des klassischen Kriminalromans bei Wolf Haas	153
Autorinnen und Autoren des Bandes	168

Vorwort

Der vorliegende Band versammelt die um weitere Studien ergänzten Beiträge des Symposiums „Poetische Konstruktionen“, das im Mai 2016 zu Ehren von Károly Csúri anlässlich seines 70. Geburtstages in der Szegeder Kommission der Ungarischen Akademie der Wissenschaften veranstaltet wurde.

Károly Csúris lebenslange, vom Werk Georg Trakls ausgehende, literaturwissenschaftliche Forschungen sind der tiefen Überzeugung verpflichtet, dass sich die Bezugnahme auf die Wirklichkeit in der Literatur der Moderne nicht mehr von selbst versteht, sondern das Ergebnis einer Konstruktion, einer *poetischen Konstruktion*, ist. Eine Literaturwissenschaft, die dieser Einsicht – die, wie die Beiträge dieses Bandes und auch die weiteren Forschungsarbeiten Károly Csúris zeigen, nicht nur für die Literatur der klassischen Moderne gilt – entsprechen will, muss sich auf die je eigenen literarischen Konstruktionen einlassen, die poetische Texte in ihrem Welt- und Gegenstandsbezug, wie in der Erfindung neuer Welten aufspannen.

Die vorliegenden, Károly Csúri gewidmeten Beiträge von Weggefährten, Schülern und Freunden thematisieren poetische Konstruktionen vom Beginn bis in die Gegenwart der neueren deutschsprachigen Literatur: von Martin Luthers geistlichen Liedern bis zu Wolf Haas' Kriminalromanen, und sie zeigen die Wirksamkeit poetischer Konstruktion in den verschiedensten literarischen Formen von Brief, Essay, Gedicht, Drama, Erzählung und Roman. Den literaturtheoretischen Horizont, innerhalb dessen sich Károlys Csúris Ansatz zur Rekonstruktion poetischer Welten entwickelt und entfaltet hat und den er selbst mit ausformuliert hat, vergegenwärtigt eingangs Árpád Bernáths Beitrag zum Programm der „Szegeder Schule“.

Die Herausgeber danken der Stiftung der Szegeder Germanistik, der Stiftung der Stadt Szeged, der Szegeder Kommission der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, der Philosophischen Fakultät der Universität Szeged und dem Österreichischen Kulturforum Budapest sehr herzlich für ihre großzügige Unterstützung des Symposiums sowie der Drucklegung dieses Bandes.

Szeged und Gießen, Dezember 2017

Attila Bombitz und Joachim Jacob

Grußworte

Sehr verehrter Herr Professor Csúri!

Sehr geehrte Festgäste!

Es ist für mich als Direktorin des Österreichischen Kulturforums Budapest eine besondere Auszeichnung, heute hier zu Ihnen, sehr verehrter Herr Professor Csúri, sprechen zu dürfen aus Anlass Ihres bevorstehenden Ehrentages – verbindet unsere Institutionen doch eine langjährige erfolgreiche und fruchtbare Kooperation.

Ich erinnere mich noch gut an meine erste Dienstreise in Ungarn, die mich keine drei Wochen nach meiner Ankunft im September 2012 als frischgebackene Direktorin des Österreichischen Kulturforums Budapest nach Szeged führte, aus Anlass des internationalen Kolloquiums der Österreich-Bibliotheken im Ausland.

Hier hatte ich nicht nur – nach einem schönen Stadtspaziergang und meinem ersten ungarischen Mulatschag im Abendprogramm – Gelegenheit zur Besichtigung der Österreich-Bibliothek Szeged, ich hörte auch das erste Mal von dem mir damals noch unbekannten Lehrstuhl für österreichische Literatur und Kultur. Vor allem aber war es auch das erste Mal, dass ich Sie, Herr Professor Csúri, persönlich kennenlernen durfte.

Zu meiner großen Freude sollte dies nicht das erste und letzte Zusammenkommen bleiben, sondern zahlreiche weitere Treffen in den nächsten Jahren folgten: so etwa schon im November 2012 bei einem Symposium zum Werk von Arthur Schnitzler oder bei den jährlichen Österreich-Bibliotheken-Treffen des Kulturforums, sind Sie doch bewährter wissenschaftlicher Betreuer der Österreich-Bibliothek Szeged.

Besonders gut in Erinnerung ist mir der März 2014 geblieben, als ich zum Symposium mit dem Titel „Bis zum Ende der Welt“ nach Szeged kam, das zum 60. Geburtstag von Christoph Ransmayr angesetzt worden war, aber gleichzeitig auch das 20. Jubiläum des Bestehens des Lehrstuhls für österreichische Literatur und Kultur feierte.

Untrennbar ist dieser Lehrstuhl mit Ihnen, Herr Professor Csúri, verbunden, waren Sie doch im akademischen Jahr 1993/1994 einer der Mitbegründer des Lehrstuhls, dessen Ziel es ist, österreichische Literatur und Kultur zu erforschen, zu lehren und – bemerkenswerterweise – auch landesweit zu vermitteln.

Heute, mehr als zwanzig Jahre nach Gründung, ist der Lehrstuhl zu einer Plattform für AutorInnen, LiteraturwissenschaftlerInnen und ÜbersetzerInnen geworden und die Vermittlung österreichischer Literatur und Kultur verwirklicht sich in einer Vielzahl von Ausstellungen, Lesungen und Symposien oder auch der Herausgabe von Kulturzeitschriften und Schriftreihen.

Nicht nur haben Sie an der Wiege des Lehrstuhls für österreichische Literatur und Kultur gestanden, Sie waren selbst auch langjähriger Inhaber des Lehrstuhls von 1993–1999 und wiederum von 2005–2011.

Nicht aber dass Sie sich in der dazwischenliegenden Zeit, 1999–2004 also, von Österreich abgewandt hätten. Recht unverhofft – so haben Sie selbst es mir erst gestern erzählt – wurden Sie nämlich zum Kulturdiplomaten in Wien berufen.

Als Direktor des Collegium Hungaricum in Wien von 1999–2004 war es Ihre Aufgabe, die kulturellen Beziehungen zwischen Ungarn und Österreich zu pflegen. Als Kollegin sozusagen, heute mit der gleichen Aufgabe in Ungarn betraut, wage ich zu bezweifeln, dass Sie damals, abseits vom hektischen Alltagsgeschäft, viel Muße für die Pflege einiger Ihrer österreichischen Vorlieben hatten.

Zu erwähnen sind in diesem Zusammenhang Georg Trakl, Arthur Schnitzler und Hugo von Hofmannsthal. Als Germanist haben Sie in Ihren zahlreichen Werken diese österreichischen Literaten ausführlich behandelt und Sie gelten zu Recht als einer der renommiertesten Fachleute für österreichische Literatur und Kultur.

Jedenfalls konnten Sie in Ihrer Zeit in Wien ausgezeichnete Beziehungen zur österreichischen Kulturszene knüpfen, was nach Ihrer Rückkehr dann wieder Szeged zugutekam, etwa wenn der ehemalige Direktor des renommierten Kunsthistorischen Museums Wien, Dr. Wilfried Seipel, gerne einmal für einen Vortrag nach Szeged reist.

Aber auch sonst konnte ich dies an den vielen Berichten über Veranstaltungen in Szeged ablesen, wo Sie, Herr Professor Csúri, als treibende Kraft, Organisator und Österreichkenner, die Eröffnung, die Einleitung oder gar selbst den Vortrag hielten.

Und so war es auch nur natürlich, dass Sie in Anerkennung Ihrer Verdienste als langjähriger Leiter des Lehrstuhls für österreichische Literatur und Kultur und Ihres Einsatzes für die Österreich-Bibliothek an der Universität Szeged das Österreichische Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst I. Klasse verliehen bekamen.

Überreicht wurde Ihnen die Auszeichnung damals im April 2012 durch meine Vorgängerin, die damalige Leiterin des Kulturforums, Dr. Elisabeth Kornfeind, und den damaligen österreichischen Botschafter Dr. Michael Zimmermann in seiner Residenz in Budapest – nur wenige Monate vor meiner Ankunft im September des gleichen Jahres und meiner ersten Dienstreise nach Szeged und zu Ihnen, Herr Professor Csúri.

Ich möchte Ihnen abschließend unseren herzlichen Dank aussprechen für Ihren unermüdlichen Einsatz, dem Generationen von Germanistikstudierenden ein facettenreiches Österreichbild verdanken – Herr Professor Csúri, weiter so!

Szeged, 5. Mai 2016

Dr. Susanne Bachfischer



Liebe Kolleginnen und Kollegen!

Liebe Gäste – und vor allem: sehr geehrter Herr Prof. Dr. Csúri, lieber Károly!

Es ist für mich eine große Freude und Ehre, Dich an Deinem Geburtstag im Namen der Fakultät begrüßen zu dürfen. Etwa vor 10 Jahren, als dein 60. Geburtstag gefeiert wurde – etwa, habe ich gesagt, weil der damalige Festakt mit einiger Verspätung, erst im September 2006 veranstaltet wurde – also damals, an einem schönherbstlichen Septembertag im Jahre 2006, im Konferenzraum der Philologischen Fakultät, reflektierte auf diese Verspätung des Festaktes auch Árpád Bernáth, der damalige Vorstand des Lehrstuhls für deutsche Literatur am Institut für Germanistik in seiner Begrüßung. Die mittelalterlichen Fürsten, sagte er, mit dem gutbekannten Lachen auf seinem Gesicht, hätten ihren Geburtstag auch nicht an dem Tag gefeiert, an dem sie geboren waren, sondern erst etwas später. Der genaue Zeitpunkt des Geburtstags von Károly Csúri ist nämlich am 9. Juli. Seitdem sind 10 Jahre recht schnell, fast unbemerkt vergangen und wir – obwohl es wirklich unglaublich ist – feiern heute, an diesem schönen (nicht zu schönen) Frühlingsstag, Deinen 70. Geburtstag.

Varietas delecta – sagte Horaz und dachte Jenő Rejtő.

Im Sinne dieses Spruchs organisierten das heutige Fest Deine in den möglichen Welten der Literatur und des Lebens recht gut ausgebildeten ehemaligen Schüler und heutigen Kollegen wirklich rechtzeitig, etwa zwei Monate bevor Du vor 70 Jahren auf die Welt gekommen bist. *Varietas delecta*, mindestens darauf bin ich gekommen, als ich über die möglichen Beweggründe der Organisatoren nachgedacht habe – ich bin aber recht gespannt, ob Árpád Bernáth auch dem heutigen abgehaltenen Fest eine fürstliche Erklärung hinzuzufügen weiß.

Nach dem Scherzhaften möchte ich mit etwas Persönlichem fortfahren.

Zwar bin ich kein Germanist, aber für meine wissenschaftliche Arbeit war die Kenntnis der deutschen Literatur und Kultur sowie die deutschsprachige Fachliteratur immer sehr wichtig, so hatte ich auch immer ziemlich enge wissenschaftliche, aber auch persönliche Kontakte mit den Germanisten und Germanistinnen in Szeged.

Károly Csúri lernte ich merkwürdigerweise in einem Zug kennen, im Frühling 1975, als wir von einer Konferenz der Studentenkreise der Wissenschaften von Debrecen nach Szeged zurückkehrten. Er war damals als Assistent am Lehrstuhl für Germanistik an der Universität Szeged tätig, ich studierte noch, und zwar ungarische Literatur, und ich war ein engagierter Anhänger der werkimmanenten, strukturalistischen Interpretationsmethoden, die damals eindeutig Revolte gegen die offiziell vertretene, marxistische Literaturwissenschaft, aber auch gegen die alten Methoden der Literaturgeschichte bedeuteten. Im kleinen Kreis im Coupé des Zuges war auch davon

die Rede und ich fand es wirklich beeindruckend, wie sich diese junge Lehrkraft, die dem Aussehen nach noch ein Student hätte sein können, über die Möglichkeiten und Richtungen der werkimmanenten Interpretationsmöglichkeiten äußerte, wie tödlich und ironisch sie über die veralteten Methoden der damals offiziellen marxistischen Literaturtheorie sprach.

Das war meine erste Begegnung mit der Szegediner Schule der Literaturwissenschaft, die sich gerade in dieser Zeit herausbildete. Deren Tätigkeit hatte sich am damaligen Lehrstuhl für Germanistik ziemlich schnell als unerwünscht erwiesen, die Existenz der Mitglieder der Gruppe ist ständig gefährdet worden. Davon ahnte ich im Coupé des Zuges noch so gut wie nichts. Die zufällige Begegnung erwies sich mir gegenüber aber als Anfang einer langen Geschichte, die bis heute reicht. Startpunkt einer ganzen Reihe von Konversationen, die ich mit Zoltán Kanyó, Árpád Bernáth und Károly Csúri in öffentlichen, aber auch in privaten Kreisen führte, so in Pausen von Konferenzen, auf dem Flur der Universität, aber auch im Saal der Mensa im Irinyi-Gebäude, unter den Umständen des Stils und des Odeurs des Spätkadarismus.

Vorsicht!

Was damals sehr schlecht roch, könnte für uns heute Objekt der Nostalgie sein.

Es roch schlecht, es war aber unsere Jugend.

Ob es heute besser riecht, ist eine andere Geschichte.

Tatsache ist aber, lieber Karcsi, dass seit unserer ersten Begegnung mehr als vier Jahrzehnte vergangen sind. Keine einfachen, aber auch keine langweiligen Jahrzehnte, könnte man sagen. Politische Wende, nachher ständige Universitätsreformen, in den letzten Jahren immer schwierigere finanzielle Umstände. Aus dem begabten jungen Assistenten wurde ein renommierter Wissenschaftler, Professor der Germanistik, Leiter des Lehrstuhls für deutsche Sprache und Literatur, später des Lehrstuhls für österreichische Literatur und Kultur an der Universität Szeged, Gastprofessor an mehreren deutschen Universitäten. Und er war – als kleine Abwechslung – fünf Jahre lang als Kulturdiplomat tätig, als erfolgreicher Direktor des ungarischen Kulturinstituts *Collegium Hungaricum* in Wien.

Turbulente, oftmals schwere Zeiten also.

Deine Gelassenheit und Weisheit waren und blieben aber immer ein sicherer, maßgebender und beruhigender Punkt.

Als Lehrkraft ist Herr Csúri auch dafür bekannt, dass er sich immer für die Förderung des germanistischen Nachwuchses eingesetzt hat. In- und ausländische Kontakte zu knüpfen, die Studentinnen und Studenten und jüngeren Kolleginnen und Kollegen durch wissenschaftliche Kontakte und Stipendien zu fördern war und ist für ihn die wichtigste Aufgabe.

Ein richtiger Professor publiziert zwar viel, ihm ist es aber ebenso wichtig, dass

er sich um Publikationsmöglichkeiten für seine begabten Studentinnen und Studenten, Kolleginnen und Kollegen kümmert.

Diese Tätigkeit weiterzuführen wünsche ich Dir weiterhin viel Kraft – zu Deiner eigenen Freude und zur Freude Deiner Kolleginnen und Kollegen und Studentinnen und Studenten, aber auch für die Ehre unserer Universität.

Ich bedanke mich für die Aufmerksamkeit!

Szeged, 5. Mai 2016

Univ.-Prof. Mihály Szajbély

Liebe Kolleginnen, liebe Kollegen!
Lieber Herr Professor Csúri, lieber Károly!

Es ist kaum einige Tage her, dass sich ein Literaturwissenschaftler aus Debrecen, ebenfalls aus Anlass eines Geburtstags, dahingehend äußerte, an unserer Fakultät würde eine Stimmung von Kollegialität und ein gutes Einvernehmen herrschen, die vielleicht im ganzen Lande, aber in Debrecen und Budapest sicher ohnegleichen sind. Dieses Urteil höre ich nicht das erste Mal, und jedesmal, wenn es mir begegnet, fühle ich mich in meine ersten Szegeder Jahre zurückversetzt, in Jahre der Verwunderung darüber und der Dankbarkeit dafür, dass einem nicht nur auf gleicher Augenhöhe begegnet, sondern auch ein freundschaftlich-kollegialer Austausch geboten wurde, in dessen Klima man ohne Druck schaffen und kreativ werden konnte. Károly Csúri, der Jubilar des heutigen Tages, gehörte zu diesem stabilen, motivierenden Kern und hat sich bis heute durch das ausgezeichnet, was man mit einiger Übertreibung ‚Szegeder Charisma‘ nennen könnte.

Es kam aber natürlich auch mehr dazu. Károly Csúri stand und steht mit Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen inner- und außerhalb Szegeds, allen voran mit Árpád Bernáth, für einen Paradigmenwechsel der Literaturwissenschaft in Ungarn, für Ansätze von hohem wissenschaftlichem Anspruch und einer Nähe und Liebe zum literarischen Text, die die Extrempositionen der Jahrzehnte davor zu korrigieren und die Neuorientierungen der 90er Jahre einzuleiten hatten. Ein Buch wie die nun in Händen gehaltene Aufsatzsammlung von Károly Csúri mit Textanalysen im Kontext des Konzepts sogenannter möglicher Welten aus dem Jahre 1987 hatte schon von der Buchreihe her etwas Vertrautes. Nach Einführung der mehr gehassten als geliebten Software MTMT, in der inzwischen unsere Zitationsstatistik dokumentiert wird, hat es Professor Csúri sicher einige Mühen gekostet, all die Verweise, die seit den 80ern auf diesen Titel erfolgt sind, einzusammeln und einzuspeisen. Auch in diesem Punkt verband sich also mit dem Namen des Jubilars die Überzeugung davon, dass man in dieser so oft hinterfragten und vor allem sich selbst immer wieder in Frage stellenden Disziplin nicht auf Sand baut.

Beides, das Menschliche und das Wissenschaftliche, hat nicht zuallerletzt das Fach und die Szegeder Germanistik selbst maßgebend bereichert und in diesem Sinne habe ich hier gar nicht erst im eigenen Namen als Kollege und Literaturwissenschaftler zu danken und zu grüßen, sondern als ‚Vorstand‘, als Repräsentant und Stimme des Instituts für Germanistik, unter deren Gründern und Gestaltern sich auch Károly Csúri große Verdienste erworben hat. Zu seinen institutspolitischen Erfolgen zählt natürlich die Entstehung des Lehrstuhls für österreichische Literatur und Kultur, damit die Etablierung eines Szegeder Schwerpunktes in Lehre und Forschung. Hierzu zählen aber auch der Ausbau und die Erhaltung eines Netzwerks von hochrangigen Wissenschaftlern, von

denen wir einige auch heute in unserem Kreise begrüßen dürfen und deren Liste nach Wien und Bonn (bis zur Alexander von Humboldt-Stiftung) und auch darüber hinaus reicht und – auch die engeren disziplinären Grenzen bequem überschreitet.

Und sollten sich einige Vergangenheitstempora, die ich inzwischen benutzte, als viel zu melancholisch angehört haben, so möchte ich zum Schluss noch eins draufsetzen und dann alles wieder anders wenden. Denn Tatsache ist, dass wir mittlerweile in einer universitären und akademischen Welt leben, die durch zunehmende Administration, statistische Erhebungen und erhöhte staatliche Regulierung erschüttert wird; und dass wir als Universitätsangestellte inzwischen fast atemlos durch die Rezeption, die Produktion und die Distribution von Wissenschaft und Lehre jagen. Gerade in einer solchen Situation bedarf man erst richtig der sicheren Punkte mit Charisma und Überzeugung; der Vorbilder, die es – wenngleich in einem radikal anderen historisch-politischen Klima – auch nicht gerade leicht hatten.

In diesem Sinne möchte ich Dir, lieber Károly, im Namen aller Kolleginnen und Kollegen nicht nur einen gelungenen Siebzigsten wünschen und herzlich gratulieren, sondern auch ein sofortiges und dringendes und eigentlich übergangsloses Comeback als Professor emeritus vorschlagen. Lieber Károly, liebe Anwesenden, tun wir einfach so, als wäre nichts passiert; und als würde erst jetzt alles beginnen! Herzlichen Glückwunsch!

Szeged, 6. Mai 2016

Univ.-Doz. Endre Hárs

Eine Schule

.

.

Árpád Bernáth

Literarische Kunstwerke als „mögliche Welten“ – aus der Sicht der „Szegeder Schule“

1. Eine Forschungsrichtung nimmt Gestalt an

Ein runder Geburtstag ist immer ein guter Anlass um Rückblick zu halten. Diesmal, da wir (Freunde, Mitarbeiter und Schüler sowie Kollegen von Herrn Prof. Dr. Károly Csúri) ihm zu seinem 70. Geburtstag unsere Glückwünsche in Szeged, im Gebäude der Ungarischen Akademie der Wissenschaften aussprechen und ihn freundlich zu weiterer Arbeit anfeuern dürfen, soll der Blick auf die Herausbildung einer Forschungsrichtung an der Universität Szeged gerichtet werden. Es handelt sich um die Poetik der „möglichen Welten“, die eine Marke für diese Forschungsrichtung geworden ist, und an deren Gestaltung Károly Csúri bereits als Student der Fächer Anglistik und Germanistik in Szeged in der zweiten Hälfte der 60er Jahre mitwirkte. Zwar nahm der Ausdruck „mögliche Welten“ erst Ende der 70er Jahre eine zentrale Stelle in den literaturtheoretischen Forschungen an der Philosophischen Fakultät der Universität ein, und zwar als sich die interuniversitäre Forschungsgruppe „Literarische Semantik“ Mitte September 1978 in Szeged, hier in diesem Gebäude im Rahmen einer dreitägigen Konferenz einer breiteren Öffentlichkeit vorstellte; doch die Grundideen, die hinter einer Poetik der möglichen Welten stecken, waren in Ansätzen bereits Mitte der 60er Jahre formuliert.

Die Konferenz vom 14.9.1978 bis 16.9.1978 wurde mit der Unterstützung der Universität Szeged und der Ungarischen Akademie der Wissenschaften von der Forschungsgruppe „Literarische Semantik“ organisiert. Es wurden ungarische Literatur- und Sprachwissenschaftler aus dem ganzen Land und – zu dieser Zeit noch unüblich, weil von der offiziellen Wissenschaftspolitik nicht gern gesehen – auch aus den benachbarten Ländern eingeladen. Der Einladung folgten führende Literaturwissenschaftler wie Béla G. Németh von der Eötvös-Lóránd-Universität in Budapest, der den Eröffnungsvortrag über den Stand und die Aufgaben der literaturtheoretischen Forschung in Ungarn hielt, sowie Miklós Szabolcsi, geschäftsführender Direktor des Instituts für Literaturwissenschaft der Akademie in Budapest, der ein kritisch-bewertendes Schlusswort sprach. Kollegen von Schwesterinstituten vertraten Forschungsfelder von der Sprachwissenschaft über die Teildisziplinen der Literaturwissenschaft bis zur Ethnologie – Kollegen, die bald auch zu den führenden Wissenschaftlern auf ihren Spezialgebieten wurden. Es reicht, wenn ich jetzt von den Beitragenden nur Zoltán Bánréti, Endre Bojtár, Antal Bókay, Árpád Kovács, András Masát, Sándor Radnóti, Mihály Szegedy-

Maszák und Vilmos Voigt nenne. Diese Konferenz war es also, auf der der Terminus „mögliche Welten“ in den Fokus der Aufmerksamkeit geriet; ein Terminus, der sogar im Titel von drei Vorträgen vorkam. Zoltán Kanyó, Dozent am Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft in Szeged, Leiter der Forschungsgruppe „Literarische Semantik“ und Károly Csúri, Mitglied dieser Forschungsgruppe, der zu dieser Zeit als Oberassistent am Lehrstuhl für deutsche Sprache und Literatur unterrichtete, sprachen über „mögliche Welten“ im Kontext der Literaturwissenschaft – Kanyó unter dem Aspekt des Wahrheitsbegriffs in der literarischen Erzählung und Csúri unter dem Aspekt der Theoriebildung für literarische Erzählungen. Der dritte Vortragende, der die „möglichen Welten“ ins Zentrum seiner Ausführungen stellte, war Imre Ruzsa, Professor an der Eötvös-Lóránd-Universität (ELTE), wo er zu dieser Zeit unter anderem über Modallogik las. Sein Vortrag behandelte das Thema „Individuen in der Semantik der „möglichen Welten““ und schaffte damit eine solide Grundlage für eine kritische Auseinandersetzung mit der Anwendbarkeit der logischen Semantik für Lösungen literaturtheoretischer Probleme. Er nahm an der Konferenz vom Anfang bis zum Ende teil und beteiligte sich aktiv an den Diskussionen, die von jüngeren Mitwirkenden aus Szeged: Anna Han, László Komlósi, Magdolna Orosz und Katalin Szőke protokolliert wurden.¹ (Ein talentiertes Team: Anna Han setzte ihre erfolgreiche Laufbahn später im Institut für Literaturwissenschaft der Akademie in Budapest fort, László Komlósi, Magdolna Orosz und Katalin Szőke erhielten Professuren an den Universitäten in Pécs, Budapest, ELTE, und Szeged.)

Es stellt sich nun die Frage, warum eine literaturwissenschaftliche Forschungsgruppe annahm, zur Lösung von Problemen in ihrem Arbeitsgebiet auf Überlegungen und Problemstellungen von Logikern im Bereich der Modallogik rückgreifen zu können oder gar zu müssen? Und zu dieser theoretischen Grundfrage gesellen sich fast zwangsläufig zwei weitere, wissenschaftshistorische Fragen. Die erste betrifft die Anfänge: Warum bildete sich eine solche Forschungsrichtung gerade an der Universität Szeged heraus? Die zweite betrifft die Folgen: Brachte diese Hinwendung zur Modallogik die erwarteten Ergebnisse auf den Gebieten, die die Aufgabenstellung umfassten?

2. Sub pondere crescit palma?

Der Ausgangspunkt der Forschung für die Szegeder Gruppe in den 60er Jahren war, wie er auch im Vortrag von Kanyó auf der Konferenz festgehalten wurde, die gemeinsame

1 Siehe *Az irodalmi elbeszélés elméleti kérdései* [Die theoretischen Fragen der literarischen Erzählung], in: *Studia Poetica* 1, hg. von Zoltán Kanyó (Szeged 1980), S. 358-369.

Erfahrung des chaotischen, desolaten Zustandes der zeitgenössischen Literaturtheorie, die, um eine wissenschaftliche Beschäftigung mit „schöngestiger“ Literatur zu ermöglichen, aufzuheben war. Diese Erfahrung war natürlich keine spezifische Erfahrung der Mitglieder der Forschungsgruppe, die irgendwie an den Standort Szeged zu binden wäre. Sie war zu dieser Zeit nicht einmal eine Erfahrung, die sich auf Ungarn beschränkte. Spezifisch war dagegen die Möglichkeit, und zwar auch innerhalb des Landes, aufgrund dieser generellen Erfahrung ein Forschungsprogramm in Szeged zu entwickeln.

Der weltweite Zustand der Literaturtheorie in den 50er und 60er Jahren des 20. Jahrhunderts ist hinreichend bekannt. Synthetisierende Werke, wie *Theory of Literature* von René Wellek und Austin Warren² sowie *Das sprachliche Kunstwerk* von Wolfgang Iser – beide entstanden fern von den Fronten und Kampfgebieten während des Zweiten Weltkriegs und wurden am Ende der 40er Jahre veröffentlicht – versuchten eine einheitliche Grundlage für die Beschäftigung mit Literatur zu geben und beeinflussten prägend und nachhaltig das theoretische Denken.

Weniger bekannt sind dagegen die Umstände, unter denen in Ungarn zu dieser Zeit wissenschaftliche Forschung zu betreiben war. Wir wollen uns zunächst auf die 60er Jahre konzentrieren, die in Ungarn zugleich die Jahre der harten politischen Repressionen nach dem Aufstand im Oktober 1956 waren. Dies gilt besonders für die ersten Jahre der Dekade: Im August 1961 werden immer noch Teilnehmer der „Konterrevolution“ – so ein 34-jähriger Bergmann, ein 37-jähriger Mechaniker und ein 44-Jähriger aus der Filmindustrie – aufgehängt! Die Gesamtzahl der Hingerichteten übersteigt bis zu dieser Zeit die Dreihundert. Mehr als zehntausend politische Gefangene saßen bis zur Teilamnestie im März 1963 ein. Die politische Polizei kontrollierte mit Hilfe von Spitzeln, von denen viele gerade wegen ihrer Teilnahme am Aufstand zu dieser Tätigkeit gezwungen werden konnten, alle Bereiche des gesellschaftlichen Lebens. Denn nur durch einen kaum vorstellbaren, sich auf die militärische Kraft der Sowjetunion stützenden Terror, konnte die Macht der moskautreuen kommunistischen Partei in Ungarn wiederhergestellt werden, die durch eine desaströse Politik nach dem Zweiten Weltkrieg verspielt worden war. Indessen war freilich auch das „vorbildliche“ Herrschaftssystem der im Zweiten Weltkrieg siegreichen Sowjetunion ohne tief greifende Reformen nicht mehr aufrechtzuerhalten. Die bolschewistische Gesellschaftsordnung, die auf eine ständige Verschärfung der Konfrontation mit den inneren und äußeren Feinden basierte, sollte nach der Leitlinie des 20. Parteitags der Kommunistischen Partei der Sowjetunion im Februar 1956 durch eine neue Politik, durch die Politik der „friedlichen Koexistenz“ stabilisiert werden. Sie deklarierte den Verzicht auf Kriege zwischen Staaten mit kapitalistischer und sozialistischer Einrichtung in dem Wettbewerb um die Weltherrschaft, durch

2 Die ungarische Übersetzung von József Szili erschien im Gondolat-Verlag in Budapest 1972.

die eine ewig stabile Weltordnung, das erhoffte Ende der Geschichte, etabliert werden sollte. Tatsächlich war das Hauptanliegen dieser neuen Politik jedoch viel bescheidener. Sie sollte nicht mehr als den Ausbau notwendig gewordener Wirtschaftsbeziehungen mit dem kapitalistischen Ausland ermöglichen, um die innere Festigkeit des Systems sichern zu können. Demgemäß bedeutete das Prinzip der friedlichen Koexistenz in der Innenpolitik die Duldung einer politischen Abstinenz bestimmter gesellschaftlicher Schichten nach dem biblischen Motto: „*Wer nicht gegen uns ist, ist für uns.*“

Paradoxerweise führte die zaghafte Umsetzung des Prinzips der friedlichen Koexistenz in der Politik der Sowjetunion und ihrer Satellitenstaaten innerhalb eines kurzen Zeitraums zum Krieg, und zwar zu einem Krieg zwischen zwei sozialistischen Staaten: Am 4. November 1956 griffen sowjetische Truppen Ungarn an, um die *legale* ungarische Regierung unter der Führung des kommunistischen Ministerpräsidenten Imre Nagy zu stürzen. Nichtsdestoweniger sollten die genuinen außenpolitischen Ziele der friedlichen Koexistenz im sowjetischen Machtbereich weiter verfolgt werden. Die Maßnahmen, die der Politik der friedlichen Koexistenz dienlich waren, wurden so in Ungarn auch dann nicht rückgängig gemacht, wenn sie erst auf den Druck einer breiten Opposition auf die stalinistischen Machthaber bereits im Vorfeld der Revolution im Oktober 1956 getroffen wurden. Dazu gehörte im Bildungsbereich die Forderung, im Fremdsprachenunterricht die Alleinherrschaft des Russischen zu brechen, sich für Auslandsstipendien auch in die „westlichen“ Staaten bewerben zu dürfen, bestimmte zeitgenössische kulturelle Leistungen, die ohne Beachtung der Forderungen des „sozialistischen Realismus“ entstanden sind, auch kennenlernen zu können. So wurden die Lehrstühle für fremdsprachliche Philologien, die in Ungarn 1950 aufgelöst worden waren, ab dem Frühjahrssemester 1957 wieder eingerichtet, Stipendien außerhalb des Ostblocks für Dozenten und nach 1963 auch für Studenten in bescheidenem Umfang möglich gemacht, Werke der „bürgerlich-humanistischen Autoren“ (aber auch diejenigen der nicht ganz linientreuen Sozialisten) wieder übersetzt und verlegt.

Im Zuge dieser Maßnahmen wurde die Monatsschrift *Nagyvilág* [Weite Welt], deren erstes Heft im Dezember 1946 erschien und die sich dann nach ihrem Einstellen im Mai 1948 im Oktober 1956 wieder mit einem Heft meldete, seit April 1957 fortgeführt. Sie diente mit Übersetzungen und Essays zur Orientierung der Leser auf dem Gebiet der zeitgenössischen Literatur im Ausland. Auch die Buchreihe „Bibliothek der Weltliteratur“ [Világkönyvtár] des angesehenen Verlags Révai in Budapest, deren erste Bände noch vor dem Ersten Weltkrieg erschienen sind, wurde 1957 – nach einer langdauernden Unterbrechung durch den Zweiten Weltkrieg – vom Europa-Verlag in Budapest fortgesetzt. Es erschienen Werke in dieser Reihe wie Julien Greens *Leviathan* (Erstausgabe: 1929 / Übersetzung ins Ungarische: 1957) und Ernest Hemingways *Across the river and into the trees* (1950/1958). Der Verlag Magvető [Der Sämann]

in Budapest startete eine neue Reihe unter dem Titel „Moderne Bibliothek“ [Modern Könyvtár], in der Werke wie Jean-Paul Sartres *L'Enfance d'un chef* (1939/1958), Antoine de Saint-Exupérys *Le petit prince* (1943/1957), Graham Greenes *The Quiet American* (1955/1957) und John Osborns *Look Back in Anger* (1956/1958) veröffentlicht wurden. Die Auflagenhöhe war, gemessen an der Nachfrage, allzu gering und die meisten dieser Bände enthielten ein Nachwort, das den Lesern helfen sollte, eine „richtige“ Lesart der Werke zu finden. Doch lieferten die Nachworte zu den Bänden zugleich auch Informationen über literarische Prozesse im Ausland, die früher tabuisiert waren. Auf der Palette des neuen kulturellen Angebots fehlten auch die deutschsprachigen Autoren nicht. Die Übersetzung der Sammlung *Das Urteil und andere Erzählungen* von Franz Kafka ins Ungarische, die vom Verlag Europa 1957 veröffentlicht wurde, war eine echte Sensation. Kafka war doch zu dieser Zeit in kommunistischer Sicht ein totzuschweigender Vertreter der spätbürgerlichen Dekadenz. Seine Romane und Erzählungen – wie Hans Mayer in einem Interview kritisch bemerkte und damit sogar seinen Wechsel von der Leipziger Universität nach Westdeutschland 1963 im Magazin *Der Spiegel* begründete – durften allein als „Ausdruck spätbürgerlichen Kulturzerfalls, der Dekadenz, Ausweglosigkeit, des schlechthin Inhumanen“ betrachtet und darum nicht gelesen werden.³ Es wurden in dieser „Periode der Konsolation“ nach dem Aufstand auch Werke zeitgenössischer deutschsprachiger Autoren ins Ungarische übertragen, und zwar nicht nur aus der neutralen Schweiz, sondern auch aus der Bundesrepublik Deutschland. Eine Sammlung von Friedrich Dürrenmatts Erzählungen erschien 1958 und noch im selben Jahr seine Tragikomödie *Der Besuch der alten Dame*. Bereits ein Jahr nach seiner Uraufführung in Zürich war das Lehrstück *Biedermann und die Brandstifter* von Max Frisch in ungarischer Übersetzung zu lesen. Aber auch die Werke des Lehrmeisters von Frisch, von Bertolt Brecht, die die Rahmen eines doktrinär aufgefassten sozialistischen Realismus sprengten, wurden in Ungarn nach der Unterbrechung durch den Zweiten Weltkrieg erst nach 1956, aber dann in einer breiten Auswahl gedruckt und aufgeführt. Und schließlich wurden auch Nachkriegsautoren aus Westdeutschland veröffentlicht. Bahnbrecher war der teilweise in Ungarn spielende Roman *Wo warst du, Adam?* von Heinrich Böll, der 1957 im Verlag der Staatspartei, „Kossuth“, erschien.

Diese Veröffentlichungspolitik der „Ungarischen Revolutionären Arbeiter- und Bauernregierung“ entsprach nicht nur den Forderungen der Politik der friedlichen Koexistenz. Sie bildete in Ungarn unter den spezifischen historischen Bedingungen zugleich einen Teil jener Strategie, die das Ziel hatte, den geistigen Widerstand der Intellektu-

3 Siehe die Hefte 30.1963 (vom 24.07.1963) und 37.1963 (vom 11.09.1963): <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46171301.html> und <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46171906.html>

ellen zu brechen. Denn viele Künstler beschlossen nach der Auflösung des „Verbandes der Ungarischen Schriftsteller“ im Januar 1957 und nach der Verhaftung zahlreicher Schriftsteller sowie Journalisten zunächst zu „schweigen“, d. h. in den neuen Periodika der neuen Machthaber nicht zu publizieren – der Tradition des gewaltfreien Widerstandes nach der Niederschlagung des ungarischen Freiheitskampfes im Jahre 1849 durch österreichische und russische Armeen folgend.

Muster und Rechtfertigung der zweigleisigen Kulturpolitik der ungarischen Arbeiter- und Bauernregierung war wiederum die sowjetische Kulturpolitik, die als „Tauwetter“-Periode in die Geschichte einging. Der Name geht bekanntlich auf den in der Sowjetunion kontrovers diskutierten Roman „Tauwetter“ von Ilja Ehrenburg zurück, der im Jahre 1954 erschien. Ein Zeichen der Tauwetter-Periode nach Stalins Tod war die Auflockerung der orthodoxen Wissenschaftspolitik. Es wurde unter anderem in der Sowjetunion die vergleichende Literaturwissenschaft nicht mehr als eine bürgerliche Pseudowissenschaft verurteilt. Gleichzeitig sollten die Maßstäbe einer „marxistisch-leninistischen Ästhetik“ jedoch weiterhin gelten, deren *Grundlagen* durch ein Autorenkollektiv 1960 noch einmal festgehalten wurden.⁴ Und wenn man bedenkt, dass Boris Pasternak seinen Roman *Doktor Schiwago* 1957 nur im Ausland veröffentlichen konnte und den Literaturnobelpreis 1958 in Stockholm nicht entgegennehmen durfte, dann wird klar, dass das schwache Tauwetter die Permafrostböden der kommunistischen Kulturpolitik in der Sowjetunion zu dieser Zeit nur oberflächlich antaute.

In Ungarn waren es vor allem die Institute der Ungarischen Akademie, die – anknüpfend an die sowjetischen Debatten – versucht haben, ihre Forschungsfelder und ihren Wirkungskreis zu erweitern.

1960 berichtete das Mai-Heft der Zeitschrift des Instituts für Literaturgeschichte⁵ über eine Sitzung der „weltliterarischen Abteilung“. In dieser Sitzung referierte eine wissenschaftliche Mitarbeiterin des Instituts über eine literaturwissenschaftliche Konferenz im Januar 1960 in Moskau. Sowjetische Kollegen besprachen bei dieser Konferenz die Lage der „vergleichenden Untersuchungen“ in der Sowjetunion und im Ausland. Die Teilnehmer der Sitzung in Budapest beschlossen daraufhin, den vergleichenden literaturwissenschaftlichen Untersuchungen in Zukunft auch in Ungarn mehr Achtung beizumessen. Denn dieser Zweig der Forschung war nach dem Zweiten Weltkrieg in Ungarn „vernachlässigt“, obwohl er parallel zu der Herausbildung der nationalen Literaturgeschichtsschreibung bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhun-

4 Siehe: *Osnovy marksistsko-leninskoi estetiki*, hg. von der Akademīā nauk SSSR, Institut filosofii. Institut istorii iskusstv, 1961. In deutscher Übersetzung: *Grundlagen der marxistisch-leninistischen Ästhetik*. Berlin: Dietz Verlag 1962.

5 Das Institut für Literaturgeschichte war das Vorgängerinstitut des Instituts für Literaturwissenschaft. Die Umorganisation und die damit verbundene Namensänderung des akademischen Instituts erfolgten zwischen den Jahren 1967 und 1968.

derts im Sinne der Goethe'schen „Weltliteratur“-Auffassung bereits seine Forscher und Foren fand.⁶

In demselben Heft können wir auch den Bericht lesen, demzufolge die Leitung des Instituts die Schaffung einer dreiköpfigen literaturtheoretischen Forschungsgruppe beschloss. Es wurde als Begründung dieser Maßnahme attestiert:

Einer der meist vernachlässigten und kaum gepflegten Zweige unserer Literaturwissenschaft ist die Literaturtheorie. Wir finden in unseren Zeitschriften nur sporadisch Studien literaturtheoretischen Inhalts. Die Autoren behandeln in literaturgeschichtlichen Arbeiten literaturtheoretische Probleme nur beiläufig.⁷

Ein Resultat dieser Anstrengungen der ungarischen Literaturwissenschaftler war die Organisation einer internationalen Konferenz über Fragen und Ergebnisse der vergleichenden Literaturwissenschaft in Budapest zwischen dem 26. und 29. Oktober 1962 – mit Teilnehmern vor allem aus „Ost“, aber auch aus „West“. Die Konferenz gibt einen guten Einblick in die ideologisch bestimmte Auseinandersetzung über Ziele und Methoden der zeitgenössischen Literaturwissenschaft,⁸ die nicht zuletzt auch für die Entfaltung der literaturwissenschaftlichen Forschungen an der philosophischen Fakultät in Szeged von Bedeutung waren. Denn auf dieser Konferenz hielten unter anderem Előd Halász und György Mihály Vajda Vorträge, zwei Germanisten, die auch die Herausbildung der „Szegeder Schule“ auf eigenartige Weise mitbestimmt haben: Halász als 1957 wieder eingesetzter Lehrstuhlinhaber für deutsche Sprache und Literatur in Szeged, und Vajda als Mitarbeiter des Instituts für Literaturgeschichte in Budapest, der 1974 in Szeged einen Lehrstuhl für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft, den ersten nach dem Zweiten Weltkrieg in Ungarn überhaupt, gründen wird.

Die Hauptthemen der dreisprachig (französisch, deutsch, russisch) gehaltenen Konferenz waren die Begründung der Notwendigkeit einer vergleichenden Literaturwissenschaft und die Bestimmung der Termini, mit der die vergleichende Literaturwissenschaft, und die Literaturwissenschaft überhaupt, arbeitet oder arbeiten könnte. In beiden Bereichen gab es einen Streit im Grunde zwischen zwei Auffassungen, die in zahlreichen, teilweise durch die politischen Verhältnisse im jeweiligen Land bestimm-

6 Zwischen 1877 und 1888 gab Hugo Meltzl (unter dem Pseudonym Hugo Lomnitz) mit Sámuel Brassai die multilinguale Zeitschrift *Összehasonlító Irodalomtörténeti Lapok* (*Acta Comparationis Litt. et Fontes Compar. Litt. Universarum*) heraus.

7 „Irodalomtudományunk jelenleg egyik legelhanyagoltabb és legkevésbé műveit ága az irodalomelmélet. Folyóiratainkban csak szórványosan találunk irodalomelméleti tárgyú írásokat. Az irodalomtörténeti művekben pedig a szerzők az irodalomelméleti problémákat csak futólagosan érintik“. In: *Irodalomtudományi Közlemények*, Jg. 64. H. 5. 1960, S. 624.

8 Die Vorträge mit dem Protokoll der Diskussionen wurden abgedruckt in: *Conférence de littérature comparée Budapest, 26–29 octobre 1962, Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*. (redigiert L. Bóka) tomos V. Budapest: Akadémiai Kiadó 1962, S. 9–517.

ten Schattierungen vorgetragen wurden. Die eine Seite wollte ihren Standpunkt auf den Grundlagen der marxistisch-leninistischen Ästhetik aufbauen, die andere erachtete diese Grundlagen nicht als fest genug oder missachtete sie einfach. Aufgrund dieser Positionen konnte die Notwendigkeit einer vergleichenden Literaturwissenschaft einerseits damit begründet werden, dass die kritische Darstellung der Literaturen der sozialistischen Staatengemeinschaft einer solchen Sichtweise bedürfe. Man konnte aber auch damit argumentieren, dass diese Art der Untersuchung der Literaturen verschiedener Sprachgemeinschaften eine lange Tradition habe und bereits bedeutende Ergebnisse aufweise. Bei der Behandlung der möglichen Grundbegriffe einer vergleichenden Literaturwissenschaft waren einige der Ansicht, dass sie nur auf der Grundlage der marxistischen Geschichts- und Gesellschaftstheorie zu bestimmen seien, andere meinten dagegen, dass bestimmte Merkmale künstlerischer Produktionen auch von den konkreten historischen Gegebenheiten abstrahiert untersucht werden können und sollen.

Aus der Sicht zukünftiger Entfaltungsmöglichkeiten der Literaturwissenschaft war es aufschlussreich zu merken, wie die Änderungen in den politischen Rahmenbedingungen die Positionen einzelner Vortragender und die Standpunkte in den Diskussionen beeinflussten. Einmal mehr war der gravierende Unterschied zwischen der historischen Periode von Stalins Machtergreifung bis zu seinem Tod und der Ära der friedlichen Koexistenz zu beobachten, wobei die Ansichten, die in der stalinistischen Periode ihre erste Formulierung fanden, auch in der Ära der friedlichen Koexistenz fortgelebt haben. Für die frühere bolschewistische Periode galt, dass die Partei „immer Recht“ hatte,⁹ und zwar in allen Fragen, die in der Sphäre des gesellschaftlichen Lebens aufgeworfen wurden. In der postbolschewistischen Periode wurde dagegen im sowjetischen Machtbereich der Versuch unternommen, die Kompetenz der Partei zu beschränken und so unter anderem die Lenkung der kulturellen Sphäre auf der Basis einer marxistisch-(leninistischen) Theorie zu sichern. So zeigten auch die Vorträge und die Debatten der Konferenz in Budapest, dass die Änderung der Strategie für die Sicherung der Hegemonie der kommunistischen Parteien mit einem bedeutenden Risiko verbunden war. Denn es gab in den „sozialistischen“ Staaten nur eine einzige kommunistische Partei, aber es gab nie eine einheitliche Interpretation der marxistischen Theorie, und zwar nicht einmal unter den Marxisten. Diese Vielfalt betrifft besonders Gebiete, die durch die Grundthesen der marxistischen Geschichts- und Gesellschaftstheorie nur marginal

9 „Die Partei, die Partei, die hat immer Recht!“ Wiederkehrende Zeile in Louis Fürnbergs „Parteihymne“ Lied von der Partei, 1950; 1959 überarbeitet, indem die frühere Variante: „So aus leninschen Geist wächst, von Stalin geschweift, die Partei, die Partei, die Partei“ durch Tilgung des Namens Stalin ihre endgültige Fassung gewann: „So aus leninschen Geist wächst *zusammengeschweift*, die Partei, die Partei, die Partei.“ Siehe dazu: Kahl, Joachim: „Die Partei, die Partei, die hat immer recht ...“ Kritik der marxistisch-leninistischen Partei. Eine ideologiekritische Analyse des Louis Fürnbergschen „Liedes von der Partei“. In: Aufklärung und Kritik, Sonderheft 10/2005, S. 88-98.

oder indirekt bestimmt wurden. Folgt man den Diskussionen auf der Konferenz, wird klar, dass die „Richtigkeit“ früherer „marxistischer“ Stellungnahmen und Entwürfe in Sachen Kunst und Literatur nicht durch die Stichhaltigkeit der Theorie, sondern allein durch die Macht der Partei gesichert waren. Hört diese Instanz nun auf, als nicht hinterfragbarer Schiedsrichter zu funktionieren, wird unaufhaltsam offensichtlich, dass die „Grundlagen“ höchst schwankend und damit nicht tragfähig sind.

Der Fall György Lukács zeigt dies mit einer überzeugenden Eindeutigkeit. Lukács war in Zusammenarbeit mit Michail Alexandrowitsch Lifschitz in der Sowjetunion in den 30er Jahren und nach 1945 in Ungarn eine Zeitlang der Theoretiker, der der marxistischen Ästhetik Form und Inhalt gab. Durch Verhaftung und Verbannung in der Sowjetunion während des Zweiten Weltkrieges und durch den Abschluss des Übergangs von einem Mehrparteiensystem zu einem Einparteiensystem in Ungarn in den Jahren 1949/1950 verlor er seine bestimmende Position, die in der Sowjetunion von Andrei Alexandrowitsch Schdanow und in Ungarn von József Révai übernommen wurde. Wegen eines kurzzeitigen Mitwirkens in der Regierung von Imre Nagy als Minister für Volksbildung 1956 befand sich Lukács zur Zeit der Konferenz über Vergleichende Literaturwissenschaft in Budapest 1962 in einer erzwungenen inneren Emigration. Lukács, der Mitglied der Ungarischen Akademie der Wissenschaften war, war nicht dabei, als im Sitzungssaal der Akademie zwei Marxisten aus der DDR, Wilhelm Girmus und Hans Mayer, über Inhalt und Umfang der Begriffe „geschichtliches Denken (über Literatur)“ und „Realismus“ unter Mitwirkung von anderen Konferenzteilnehmern debattierten. Girmus, der gerade vom Amt des Staatssekretärs für Hoch- und Fachschulwesen zu einer Professur für Allgemeine Literaturwissenschaften an der Humboldt-Universität in Berlin wechselte, formulierte seine Einwände äußerst behutsam, aber hörte gewiss mit gemischten Gefühlen zu, als Mayer die Diskussion zum Anlass nahm, die Realismus-Auffassung von Lukács zu kritisieren.

Ich selbst habe im Gegensatz zu anderen marxistischen Auffassungen, im Gegensatz zu Lukács sehr erhebliche Zweifel darüber, ob der Realismus, so wie er bisher gebraucht worden ist, überhaupt zum Inbegriff und Grundbegriff einer materialistischen Ästhetik dienen kann, oder wenn er dienen kann, so doch wesentlich neu und anders formuliert werden muß. Eine Arbeit etwa von Lukács über Thomas Mann und Kafka¹⁰, wo er Kafka als Formalisten und Dekadenten, Thomas Mann aber als Realisten bezeichnet, arbeitet mit einer Argumentation, die nicht haltbare Positionen hat, gegen die ich ohne weiteres Einwand erheben würde. Alles, was Lukács gegen Kafka zum Vorwurf macht, kann ich ohne weiteres als Vorwurf der Dekadenz auch gegen Thomas Mann anwenden, alle realistischen Elemente, mit denen Lukács bei Thomas Mann arbeitet, kann ich ohne weiteres auch als realistische Elemente bei Kafka finden.¹¹

10 Gemeint ist die Studie von Lukács: „*Franz Kafka oder Thomas Mann?*“, in: *Wider den mißverständenen Realismus*, Hamburg: Luchterhand 1958, S. 49-96.

11 Conférence de littérature comparée Budapest, 26 — 29 octobre 1962, *Acta Litteraria Academiae*

Auch Vajda kritisierte Lukács in seinem Vortrag auf der Konferenz, indem er ihn für das Absterben der Forschungen auf dem Gebiet der vergleichenden Literaturwissenschaft in Ungarn verantwortlich machte.

1948, bei der Neuorganisation des ungarischen literaturwissenschaftlichen Lebens (erfuhr) die vergleichende Forschung von Seiten Georg Lukács' eine heftige Kritik. Lukács richtete seine Einwände hauptsächlich gegen die kleinphilologischen Methoden und die Überreste der positivistischen Betrachtungsweise der Literatur, und das mit Recht, wenn auch in Hinsicht auf die frühere Haupttendenz der ungarischen Forschung, bereits etwas verspätet. Er forderte Abrechnung »mit den Methoden der sogenannten vergleichenden Literaturgeschichte alten Typs«, er wies auf »die Unfruchtbarkeit der mechanischen Erforschung von Einflüssen und Parallelerscheinungen« hin. Er betonte die Wichtigkeit der Berücksichtigung der ökonomischen Struktur, der sozialen Bedürfnisse, der gesellschaftlichen Entwicklungstendenzen des rezipierenden Landes bei der Untersuchung von literarischen Einflüssen. Dies waren aktuelle Forderungen. In der geistigen Situation der Zeit erwirkte aber die in ihrem Grundton ablehnende Kritik Lukács' für fast ein Jahrzehnt keine Erneuerung, sondern eine Zurückdrängung überhaupt der vergleichenden Literaturforschungen in Ungarn.¹²

Die Hauptreferate und eine Auswahl der Beiträge in den Sektionen der Konferenz wurden in zwei umfangreichen Heften der Zeitschrift *Világirodalmi Figyelő* (Revue de Littérature Comparée) 1963 auch in ungarischer Sprache veröffentlicht. Die informationsreiche Übersicht von Vajda über die Hauptzüge der Geschichte der vergleichenden Literaturforschung in Ungarn wurde in dieser Auswahl nicht aufgenommen.

Der Vortrag von Előd Halász über „Romanmodelle und vergleichende Literaturwissenschaft“ in der Sektion „Poétique comparée — stylistique comparée“ wurde ebenfalls weggelassen. Seine Ausführungen wurden wahrscheinlich als marxistisch und formalistisch befunden, die keine größere Verbreitung verdienen. Halász argumentierte in seinem Vortrag zuerst auch historisch: Was er zum Gegenstand hat, soll nicht erst erfunden werden. Die Geschichte der Versuche, eine naturwissenschaftlich exakte Methodik auf dem Gebiet der Untersuchung der Künste und speziell der Romane anzuwenden, hat bereits beachtungswürdige Ergebnisse aufgezeigt. Er wies auf die Arbeiten von Carl Henry Grabo (*Technique of the Novel*, Chicago, etc, 1928), Boris Viktorovič Tomaševskij (Теория литературы. Поэтика, (Ausgabe: Leningrad, 1931), und Harold Weston (*Form in Literature. A Theory of Technique and Construction*, London, 1934) hin. Offene Fragen, die zu noch diskutieren sind, sind die folgenden Fragen, „bis zu welchem Grade die bisherigen Versuche die exakt feststellbaren und visuell darstellbaren Daten des Romans enthalten“¹³ und „welche von diesen Daten als relevant bezeichnet werden können.“¹⁴ In diesem Zusammenhang behandelte Halász die

ae Scientiarum Hungaricae. (Redigit L. Bóka) tomus V., Budapest: Akadémiai Kiadó 1962, S. 97.

12 Ebd., S. 310f.

13 Ebd., S. 213.

14 Ebd., S. 214.

Darstellbarkeit und Relevanz der exakt messbaren Kategorien des Romans wie Umfang, Gliedertheit, Figurenreichtum, Länge der dargestellten Geschichte, das Tempo der Erzählung, die Anzahl und Charakteristik der Orte des Geschehens usw. Am Ende seiner Ausführungen benannte Halász eine Reihe von Romanen, deren zwei- oder dreidimensionale Modelle bereits aufgrund der dargestellten, sehr zeitaufwendigen Methode konstruiert worden sind oder sich in Arbeit befanden. Es wurden die folgenden Werke aufgezählt: Thomas Manns *Der Zauberberg*, Leonhard Franks *Die Räuberbande*, Heinrich Bölls *Wo warst du, Adam?* und *Billard um halb zehn*, Heimito von Doderers *Die Strudlhofstiege*, Galsworthys *The man of property*, Aldous Huxleys *Eyeless in Giza*, André Gides *Les Faux-Monnayeurs*, William Faulkners *The Sound and the Fury*, Jean Paul Sartres *La Nausée*.

Tatsache ist, dass Halász Anfang der 60er Jahre eine Arbeit über Thomas Manns *Der Zauberberg* zur Erlangung des Titels Doktor der Literaturwissenschaft der Ungarischen Akademie einreichte, die sich teilweise auf Deskriptionen stützte, die ein Romanmodell des auf der Konferenz vorgestellten Typs sichert.¹⁵ Ich kann auch bestätigen, dass wir, Studenten des Faches Deutsch an der Philosophischen Fakultät Anfang der 60er Jahre, an solchen Modellen gearbeitet haben. Die grafischen Modelle der Böll-Romane sind in einem Seminar mit Teilnehmern von höheren Jahrgängen erstellt worden. In meiner Seminargruppe konstruierten wir 1964 Modelle für einzelne Novellen von Thomas Mann. Bei der Einführung in die Methode der Modellkonstruktion hörten wir übrigens kein Wort über Grabo, Tomaševskij oder Weston, aber auch kein Wort über Robert Petschs *Wesen und Formen der Erzählkunst* (1934), Günther Müllers morphologische Arbeiten (unter denen *Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst*, 1947 hervorzuheben wäre) oder gar Eberhard Lämmerts *Bauformen des Erzählens* (1955), obwohl diese Arbeiten einen direkten Einfluss auf die Definition der einzelnen Kategorien der Konstruktion hatten oder hätten. Das Studium in Szeged erfolgte zu dieser Zeit praktisch in der „altgriechischen Tradition des Peripatos“: Es wurden nur Probleme behandelt ohne die Vertreter der unterschiedlichen Ansichten zu benennen. Die Arbeit an der Modellkonstruktion brachte aber die Erfahrung mit sich, dass die „exakte“ Darstellung einiger Kategorien von verschiedenen Händen sehr unterschiedlich ausfallen kann. Aufgrund dieser Erfahrung versuchten einige Studenten – und wir sind damit bei den Anfängen der „Schule“ angelangt, die zu dieser Zeit zweifellos noch die Schule von Halász war – Lösungen für dieses Problem zu finden und dabei nach theoretischen Konzepten Ausschau zu halten, die für die Klärung dieser Fragen hilfreich werden könnten. Daraus

15 Halász, Előd: A polgári tudat válsága és a modern regény szerkezeti problémái (Az idő mint szerkesztési elv a *Varázshegyben*). [Die Krise des bürgerlichen Bewusstseins und die strukturellen Probleme des modernen Romans (Die Zeit als strukturbildendes Prinzip in dem Roman *Der Zauberberg*). Manuskript]. 1963. 310 S.

entstanden Diskussionen unter den Studenten und es entstanden Seminararbeiten, von denen einige, wenn auch mit einiger Verspätung, auch in Zeitschriften der ungarischen Akademie veröffentlicht werden konnten.¹⁶

Ein unüberwindbarer Bruch entstand in diesem Prozess durch das Ergebnis des Verfahrens, dem die Dissertation von Halász bei der Ungarischen Akademie, genau genommen, bei einer im Rahmen der Akademie selbständigen Abteilung, dem „Ausschuss für wissenschaftliche Qualifikation“ (Tudományos Minősítő Bizottság, TMB), unterworfen war. Dieser Ausschuss wurde – nach mehreren Anläufen seit 1949 – im Jahre 1951 nach sowjetischem Muster ins Leben gerufen, um die wissenschaftliche Forschung und das akademische Leben unter Parteikontrolle zu halten. Die Universitäten verloren ihr Promotions- und Habilitationsrecht bereits 1950. Auch die früher erworbenen Titel büßten damit ihre Gültigkeit ein. Doktoren und Professoren sollten sich für die Qualifikation „Kandidat“ und „Doktor“ der Wissenschaften bewerben. Auch nach der Revolution 1956, als das Promotionsrecht der Universitäten wiederhergestellt wurde und die alten, von den Universitäten verliehenen Dokortitel wieder gebraucht werden durften, wurde das sowjetische System beibehalten und die politischen Forderungen gegenüber wissenschaftlichen Forschungen 1958 sogar gesetzlich festgehalten. Demgemäß war eine Bedingung für die Verleihung der wissenschaftlichen Grade „die Unterstützung unseres volksdemokratischen Systems und die aktive Teilnahme am Aufbau der sozialistischen Gesellschaft.“¹⁷ Die Dissertation von Halász, die eingereicht wurde, um die seinem

16 Bernáth, Árpád: Egy Weöres-vers elemzése és az egzakt irodalomtudomány [Die Analyse eines Gedichts von Weöres und die exakte Literaturwissenschaft]. In: Kritika, 1965, H. 9, S. 46-50. und Bonyhai, Gábor: Egy festészeti és egy zenei forma imitációja Celan *Halálfúgájának* struktúrájában [Die Imitation einer malerischen und einer musikalischen Form in der Struktur des Gedichts *Todesfuge* von Celan]. In: Helikon – Világirodalmi Figyelő, 1968, H. 3-4, S. 525-544. - Beide Abhandlungen gehen auf gemeinsame Diskussionen der Kommilitonen über theoretische und interpretatorische Fragen in den Seminaren und außerhalb der universitären Veranstaltungen zurück.

17 Es handelt sich um das Gesetz 29/1958. Über die Etablierung der sozialistischen wissenschaftlichen Qualifikation in Ungarn siehe die Studie von Mónika Kozár: A tudományos minősítési rendszer Magyarországon az 1940-es évek végétől 1960-ig, az új minősítési rendszer stabilizálódásáig [Das System der wissenschaftlichen Qualifikation in Ungarn vom Ende der 1940er Jahre bis 1960, bis zur Stabilisierung des neuen Systems], in: Múltunk, 2015, H. 2., S. 148-198. Gut dokumentiert ist der Prozess der Ab- und Anerkennung der wissenschaftlichen Qualifikation in den Nachkriegsjahren im Falle des ungarischen Germanisten Károly Mollay. Mollays Ersuch, aufgrund seiner Habilitation im Jahre 1944 den wissenschaftlichen Grad „Kandidat der Sprachwissenschaften“ zu erhalten, wurde 1951 abgelehnt. Er wurde jedoch anderthalb Jahre später (also nach Stalins Tod!) aufgefordert, eine Dissertation einzureichen: „Die Abteilung I. [für Sprach- und Literaturwissenschaft] der Akademie legt Wert darauf, dass die hervorragendsten Forscher den Grad DSc (Doctor scientiarum) und CSc (Candidatus scientiarum) baldmöglichst erwerben. Die Abteilung würde es für wichtig erhalten, wenn Sie, Genosse, Ihre Dissertation so bald wie möglich, möglicherweise doch bis Ende 1955 der Kommission für Wissenschaftliche Qualifizierungen [TMB] einreichen würden.“ Die Prüfung der 1956 eingereichten Dissertation fand jedoch wieder in einer veränderten politischen Umgebung (also nach der Niederwerfung

Professorentitel entsprechende Qualifikation „Doktor der Literaturwissenschaften“ zu erhalten, wurde jedoch als eine Arbeit bewertet, die ihn nur als einen „Kandidaten“, also als einen zu selbständiger Forschungsarbeit fähigen Dozenten ausgewiesen hat. Eine unmittelbare Folge dieser Herabsetzung war, dass er den durch den Tod von József Turóczi-Trostler 1962 freigewordenen Lehrstuhl für Germanistik in Budapest nicht erhielt. Die langzeitige Wirkung bestand darin, dass er als „Kandidat“ nicht zum Mitglied der Ungarischen Akademie der Wissenschaften gewählt werden konnte. Sowohl die Position an der Budapester Universität als auch die Mitgliedschaft in der Akademie waren aber zu dieser Zeit die Voraussetzung für eine maßgebende Einflussnahme auf die germanistische Forschung in Ungarn. Auch ein zweiter Versuch von Halász Mitte der 60er Jahre, den seiner Position angemessenen akademischen Grad zu erwerben, scheiterte. Erst sein dritter Versuch führte zum Erfolg mit einem merkwürdigen Ergebnis: Er reichte seine zweibändige deutsche Literaturgeschichte bei der TMB ein¹⁸ und erhielt 1972 den Grad „Doktor der Sprachwissenschaften“ als Anerkennung für seine Tätigkeit als Herausgeber zweisprachiger Wörterbücher seit 1952. Diese eigentümliche „Reparationsleistung“ kam für seine „Schule“ freilich schon zu spät: Halász hatte seine wissenschaftlichen Ziele inzwischen endgültig aufgegeben und verbrauchte die Jahre von etwa 1968 bis 1984, als er von Szeged nach Budapest an den Lehrstuhl für Weltliteratur wechselte, dazu, Forschungsarbeiten jeglicher Art in seiner Umgebung immer offensichtlicher zu hemmen oder mindestens zu erschweren.

Eine totale Abhängigkeit seiner „Schüler“ wurde durch die Wiederbelebung des Lehrstuhls für Anglistik im Jahre 1965 gemildert, der seine Tätigkeit zunächst im Rahmen des Lehrstuhls für Germanistik unter Leitung von Halász, seit 1970 aber mit eigenem Lehrstuhlinhaber, ausübte. Der neue Lehrstuhl brauchte neue Lehrkräfte, von denen besonders Elemér Hankiss, ein Mitarbeiter des Instituts für Literaturgeschichte der Akademie in Budapest,¹⁹ und Mihály Szegedy-Maszák, ein Jungakademiker von der ELTE, bereit waren, sich auch in die literaturtheoretischen Diskussionen in Szeged einzuschalten und eine Zusammenarbeit zwischen dem akademischen Institut in Budapest

der Revolution!) statt: „Da bei der Zuerkennung der wissenschaftlichen Grade die fachliche Qualifizierung und das politische Verhalten gleichermaßen in Betracht kommen, hat das Komitee [TMB] in Ihrem Fall den Beschluss gefasst, sich mit Ihrer Angelegenheit nach einem Jahr wieder zu beschäftigen und dann – unter Berücksichtigung Ihrer Tätigkeit und Ihres Verhaltens in dieser Zeit – den Beschluss bezüglich der Zulassung Ihrer CSC-Dissertation zur öffentlichen Diskussion zu fassen.“ Erst nach drei Jahren, 1960, wurde Mollay Kandidat der Sprachwissenschaften aufgrund einer Dissertation sprachgeschichtlichen Inhalts. (Die Zitate nach Peter BASSOLA: Im Dienste der Germanistik – ein Leben lang. Am 14. November wäre Karl Mollay 85 Jahre alt geworden. In: Neue Zeitung (NZ) Nr. 51-52/1998, S. 5.)

18 Halász, Előd: A német irodalom története. I-II. kötet [Geschichte der deutschen Literatur I-II.]. Budapest: Gondolat 1971, 1094 S.

19 Nach zehnmonatiger Untersuchungshaft wegen Mitwirkens in der Revolution 1956 war es zu dieser Zeit nur auf dem Lande möglich, universitäre Aufgaben zu übernehmen.

und der Philosophischen Fakultät in Szeged zu fördern. Ihr Mitwirken blieb nicht unbeachtet: Beide Kollegen mussten Szeged wegen mangelnder Unterstützung ihrer Arbeit durch den Lehrstuhlinhaber Halász bald verlassen – Hankiss 1968, Szegedy-Maszák 1971. Eine positive Folge ihrer Anwesenheit in Szeged war aber, dass zwei Konferenzen veranstaltet wurden, die als Meilensteine in die Geschichte der ungarischen literaturtheoretischen Methodendiskussionen eingegangen sind. Die erste Konferenz über die Methoden der Gedicht-Interpretation ist in Budapest 1968, die zweite über die Methoden der Novellen-Interpretation in Szeged 1970 veranstaltet worden.²⁰ Beim Schlussakt der Konferenz in Szeged, als Halász für die Leistung, Begründer einer wissenschaftlichen Schule zu sein, vom Akademiker Miklós Szabolcsi gewürdigt wurde, wies er als Gastgeber in einer geharnischten Replik das Lob zurück. Halász sagte vor dem Plenum, dass er sich wie eine Ente fühlt, der in der Brutzeit fremde Eier untergelegt worden sind: Er kann die Küken, die aus den Eiern schlüpfen, nicht als eigene erkennen... Diese Art der Replik erklärt seine Popularität unter Studenten und in einem großen Kreis an Kollegen zu dieser Zeit, und wies ihn im konkreten Fall als imposanten Goethe-Kenner aus. Denn der Vergleich mit dem fremden Nachwuchs geht auf eine Goethe-Anekdote zurück.

Wilhelm Ludwig Gleim erzählt seine erste Begegnung mit einem jungen Mann in Weimar, der ihn bei einer abendlichen Lesung in der Gesellschaft der Herzogin Amalia darum bat, das Vorlesen aus dem letzten Heft seines Göttinger Musenalmanachs zu übernehmen. Als er dies tat, merkte Gleim bald, und langsam auch die Abendgesellschaft, dass er die Zeilen der vorzulesenden Gedichte aus dem Stegreif parodistisch umwandelte und mit neuen Gedichten fortsetzte. „Sobald man hinter den Scherz kam, verbreitete sich eine allgemeine Fröhlichkeit durch den Saal. Er versetzte allen Anwesenden irgend etwas.“²¹ Er schonte dabei Gleim selbst nicht, der dafür berühmt war, junge Talente großzügig zu fördern. Wie Gleim es formuliert:

[er] vergaß [...] doch nicht, mir [...] einen kleinen Stich dafür beizubringen, daß ich mich zuweilen in den Individuen, denen diese Unterstützung zu Theil werden ließ, vergriffe. Deshalb verglich mich witzig genug in einer kleinen *ex tempore* in Knittelversen gedichteten Fabel mit einem frommen und dabei über die Maßen geduldigen Truthhan, der eigene und fremde Eier in großer Menge und mit

20 Das Material dieser Konferenzen wurde in zwei Bänden publiziert: *Formateremtő elvek a költői műalkotásban* [Formschaffende Prinzipien des dichterischen Kunstwerks], szerk. [Hg. von] Hankiss Elemér, Budapest: Akadémiai Kiadó 1971 und *A novellaelemzés új módszerei* [Neue Verfahren der Novellenanalyse], szerk. [Hg. von] Hankiss Elemér, Budapest: Akadémiai Kiadó 1971. Beiträge aus der „Halász-Schule“ sind in beiden Bänden Bernáth, Csúri und Kanyó – Gábor Bonyhai war zu dieser Zeit als Stipendiat mit der Unterstützung eines Dozenten vom Lehrstuhl für ungarische Literaturgeschichte, Attila Tamás, bereits in Moskau, um dort Thomas Manns Werke zu erforschen.

21 Zitiert nach George Henry Lewes: *Goethes Leben und Werke*. (Orig.: *The Life and Works of Goethe*. Autorisierte Übersetzung v. Julius Frese.) 17. Aufl. 1. Bd. Stuttgart: Carl Krabbe 1896, S. 235.

großer Geduld besitzt und ausbrütet; dem es aber *en passant* wohl auch einmal begegnet und der es nicht übel nimmt, wenn man ihm – ein Ei von Kreide statt eines wirklichen unterlegt.²²

In diesem Kontext gehört auch der Schluss dieser Anekdote noch zu unserem Thema: Gleim meinte, den jungen Mann erkannt zu haben: „„Das ist entweder Goethe oder der Teufel selbst“ – rief ich Wieland zu, der mir gegenüber am Tische saß. – „Beides“ gab mir dieser zur Antwort.“²³

Im Einklang mit der Politik der friedlichen Koexistenz und mit den innenpolitischen Bestrebungen, die neuen Machtverhältnisse im Lande zu konsolidieren, wurden Maßnahmen getroffen, die auch zu einer langsamen Verbesserung der Forschungsbedingungen in Ungarn führten. Ein wichtiger Einschnitt war in diesem Zusammenhang die Wiederaufnahme der Kontakte mit der Alexander von Humboldt-Stiftung in Bonn und die Ermöglichung von Bewerbungen für Stipendien mit geisteswissenschaftlicher Ausrichtung. Dieser Kanal der Förderung wurde von einem Professor in Szeged, dem Chirurgen Gábor Petri, eröffnet, der von 1958 bis 1962 das Amt des Rektors der Medizinischen Universität in Szeged bekleidete, und von 1963 an auch Mitglied des Parlaments, von 1969 bis zu seinem Tod im Jahre 1985 zugleich Mitglied des Staatsrats der Ungarischen Volksrepublik war. Es war also kein Zufall, dass der erste Germanist, der nach dem Krieg ein Humboldt-Stipendium erhielt, am Sprachlektorat der Medizinischen Universität unterrichtete. Der junge Russischlehrer Márió Szenessy, der 1957 in Szeged als Fernstudent auch sein germanistisches Studium erfolgreich abschließen konnte, schrieb seine Diplomarbeit über Thomas Manns *Die Betrogene*. Er konnte nun diese Arbeit 1963 als Humboldt-Stipendiat in Tübingen unter der Betreuung von Prof. Walter Jens fortsetzen und mit einer Publikation zu Ende führen.²⁴ Er kehrte jedoch nicht nach Ungarn zurück und dieser Fall blockierte eine Zeit lang den Geisteswissenschaftlern den Zugang zu Humboldt-Stipendien, da man seine Bewerbung nicht direkt in Bonn, sondern nur über eine Kontrollinstanz, den Staatlichen Stipendienrat in Budapest, einreichen durfte. Diese Sperre konnte erst 1975 durch Zoltán Kanyó durchbrochen werden, vielleicht auch mit Hilfe von Professor Petri. Denn Petris Frau war Dozentin am Lehrstuhl für Anglistik, also eine Kollegin des Assistenten Kanyó, und Kanyós Vater war auch als Professor der Medizin an der Universität in Szeged bis zu seinem Tod im Jahre 1964, also ein Kollege von Gábor Petri. Kanyó bewarb sich für ein Forschungsstipendium an der Universität Bielefeld als „Sprachwissenschaftler“, obwohl er für seine – bis zur Fertigstellung geheim gehaltenen – Dissertation „Sprichwörter – Analyse einer einfachen Form“ 1974 den Grad des „Kandidaten der Literaturwissenschaft“

22 Ebd.

23 Ebd.

24 Szenessy, Mario: „Über Thomas Manns *Die Betrogene*“. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Jg. 40. H. 2, 1966, S. 217-247.

erhielt.²⁵ Seine Forschungen bewegten sich zu dieser Zeit in der Tat immer mehr an den Schnittstellen der Sprach- und Literaturwissenschaften, der Semantik und der Stilistik vor allem, und es schien für den Erfolg der Bewerbung vorteilhafter zu sein, wenn er die ideologisch weniger belastete Sprachwissenschaft als seinen Forschungsgegenstand angibt.

Kanyó kehrte 1976 aus Bielefeld nach Szeged zurück. Er erfüllte in hohem Maße alle Bedingungen für die Umgestaltung seiner befristeten Stelle in eine unbefristete. Trotzdem wollte Halász diese höhere Stelle nicht ausschreiben lassen. So schrieb der Dekan der Fakultät eine Stelle für Universitätsdozenten am Lehrstuhl für deutsche Literatur und Sprache aus. Kanyó reichte seine Bewerbung ein, aber Halász weigerte sich, ihn als unbefristeten Mitarbeiter anzustellen. In dieser Situation kam der Gründung des Lehrstuhls für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft in Szeged im Jahre 1974 eine besondere Rolle zu: In Absprache zwischen dem Dekan und György Mihály Vajda war auch eine unbefristete Dozentur am Lehrstuhl von Vajda ausgeschrieben. So konnte es dazu kommen, dass Kanyó aufgrund seiner Bewerbung für die Stelle am Lehrstuhl von Halász 1977 die Stelle am Lehrstuhl von Vajda „erwarb“.

Dieses Verfahren löste Spannungen an der Fakultät aus und die jüngeren Kollegen von Kanyó, Árpád Bernáth, Károly Csúri und András Masát, erhoben schriftlichen Protest gegen seine willkürliche Versetzung. Diese Versetzung machte für sie doch deutlich, dass sie – als die noch verbliebenen Schüler der einstigen Halász-Schule – nur ohne eine wissenschaftliche Qualifikation am Lehrstuhl bleiben können, und dass sie zugleich in ihrer Anstellung ohne wissenschaftliche Qualifikation völlig schutzlos sind. Und in der Tat, András Masát konnte seinen in der DDR bereits 1975 erworbenen PhD-Titel in Skandinavistik erst nach dem Wechsel nach Budapest 1980 nostrifizieren. Csúri und Bernáth verteidigten ihre CSc-Dissertationen erst 1979 und 1981, als ihre wissenschaftliche Position bereits stärker, die Machtposition von Halász bereits schwächer wurde.

Die Versetzung von Kanyó an den Lehrstuhl von Vajda eröffnete unerwartet auch neue Möglichkeiten für die Förderung der wissenschaftlichen Arbeit. 1978 war die Finanzierung der Forschung an den ungarischen Universitäten umgestaltet. Unabhängig von den Lehrstühlen und sogar unabhängig von Fakultäten und Universitäten konnten sich Forschungsgruppen bilden und um finanzielle Unterstützung bewerben. Kanyó hatte nun am Lehrstuhl für Allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft als Kandidat der Literaturwissenschaften freie Hand, eine Forschungsgruppe „Literarische Semantik“ zu organisieren. Sie wurde von der Akademie unterstützt und ihr Forschungsplan vom Ministerium mitfinanziert.

25 Die Dissertation konnte erst 1981 veröffentlicht werden: *Sprichwörter – Analyse einer Einfachen Form. Ein Beitrag zur generativen Poetik*. Budapest: Akadémiai Kiadó 1981, 309 S.

So war es möglich, eine dreitägige Konferenz im September 1978 in Szeged zu veranstalten. Und hier können wir zu der literaturtheoretischen Problematik dieser Übersicht zurückkehren.

3. Beschäftigung mit Literatur aus der Sicht der Wissenschaftstheorie

Rekapituliert man noch einmal die Vorträge und Diskussionen der Konferenz über Aspekte der vergleichenden Literaturwissenschaft in Budapest im Oktober 1962, wird ein- sichtig, warum die Frage der „Wissenschaftlichkeit“ in der Szegeder Schule eine zen- trale Stelle einnahm. Erstens galt im sowjetischen Machtbereich auf dem geistes- und gesellschaftswissenschaftlichen Gebiet allein die marxistische Philosophie als wissen- schaftlich. Andererseits erwiesen sich die bei der Erforschung dieses Gebietes verwen- deten Begriffe in einer freien Auseinandersetzung oft als vage und mehrdeutig: Das hat Hans Mayer anhand des Begriffs „Realismus“ György Lukács mit Recht vorgeworfen. Wilhelm Girnus als „echter Marxist“ meinte dagegen, dass Begriffe der Literaturwis- senschaft notwendigerweise vage und mehrdeutig seien. Wie er sich ausdrückte:

Ich glaube, es ist sehr schwierig zu bestreiten, daß in dem Begriffssystem der Literaturwissenschaft eine erhebliche Verwirrung entstanden ist. Prof. Vianu hat als Gegenstück dazu auf das relativ feste Beziehungssystem der exakten Naturwissenschaften hingewiesen. Es ist aber kein Zufall, daß in dem Bereich der Literaturwissenschaft ein solches exaktes Bezugssystem nicht existiert. Denn die Natur- wissenschaften gehören eben nicht zur Ideologie einer Gesellschaft, während das Begriffssystem der Literaturwissenschaft den Interessen und den Leidenschaften der gesellschaftlichen Gruppen ausge- liefert ist, die mit einander im Kampf liegen.²⁶

Unabhängig von einer Stellungnahme in der Diskussion über die Möglichkeit einer wertfreien Wissenschaft war für die Forschungsgruppe zunächst zu fragen, wie ein wohl definiertes Begriffssystem aufzubauen ist, das den Forderungen einer Wissenschaftsthe- orie genügt. Der Weg zu dieser Fragestellung führte über das Studium der Arbeiten der russischen Formalisten, der Vertreter des „new criticism“ sowie des „Wiener Kreises“ des Logischen Empirismus und der angelsächsischen analytischen Philosophie mit ihren altgriechischen und mathematischen Wurzeln.

Es schien notwendig zu sein, das Begriffssystem der Literaturwissenschaft von Grund auf im Dreieck des Gegenstandes, des Erkenntnisinteresses und der Methode neu aufzubauen. Denn der desolate Zustand der Literaturwissenschaft konnte nur teilwei- se auf die Komplexität des Forschungsgegenstandes zurückgeführt werden. Er beruhte

26 Conférence de littérature comparée Budapest, 26 — 29 octobre 1962, Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae. (Redigit L. Bóka) tomus V., Budapest: Akadémiai Kiadó 1962, S. 83.

eher darauf, dass die implizit angenommenen, aber oft auch die explizit ausgeführten Grundlagen der verwendeten Methodologie zur Befriedigung eines spezifischen Erkenntnisinteresses nicht streng genug und konsequent durchdacht waren. Als eine Antwort auf diese Erfahrungen versuchte Kanyó nun in seinem Vortrag auf der Konferenz in Szeged 1978 einen zentralen Terminus der Literaturwissenschaft streng zu fassen, das heißt: Die meist intuitiv verwendeten, äußerst vagen Begriffe ‚Literatur‘, ‚literarischer Text‘, ‚Belletristik‘ etc. einer Explikation zu unterwerfen. Im Laufe dieser Explikation beschränkte er seinen Forschungsgegenstand durch pragmatische, und zwar durch soziokulturelle Merkmale auf die Klasse derjenigen Kommunikationsformen, die im Sinne einer in der jeweiligen Gemeinschaft bestehenden Konvention den Vortrag von Texten des gleichen Typs vorschreiben und deren gemeinsames Merkmal ist – und damit tritt ein semantisch-pragmatisches Problem auf –, dass sie keinen unmittelbaren Bezug zu ihrem pragmatischen Kontext haben. Kurzum: Die Aufhebung des Realitätsbezugs sei, meint Kanyó, ein grundlegendes semantisches Merkmal dieser Texte.²⁷ (Die Schwierigkeit des Vorhabens kann bereits bei diesem Ausgangspunkt wahrgenommen werden. Es handelt sich um die problematische Abgrenzung zwischen Pragmatik und Semantik im Rahmen einer allgemeinen Zeichentheorie und speziell in einer „literarischen“ Semantik. Denn die Aufhebung des Realitätsbezugs erfolgt aufgrund einer pragmatischen Konvention, die dem Zuhörer verbietet, die Aussagen auf ihren Kontext zu beziehen. Das Verbot verändert jedoch die Semantik der Aussagen nicht, es sei denn, man versteht die Herstellung des Realitätsbezugs nicht als Teil der Pragmatik. Diese Frage wird die Forschungsgruppe im Problemkreis von „Fiktion“ und „Fiktionalität“ noch lange beschäftigen. Die Grundlage für die diesbezüglichen Überlegungen bildet die Frege-Semantik, die die Forschungsgruppe früher rezipiert und teilweise ins Ungarische übersetzt hat, als die Logiker bzw. Sprachwissenschaftler dies taten.)

Eine weitere Beschränkung erfuhr der ausgewählte Forschungsgegenstand im Prozess der Explikation von Kanyó durch die Einbeziehung des obligatorischen Merkmals „Handlungsstruktur“. Gleichzeitig verzichtet er auf die Prüfung komplexer semantischer Fragen, die durch übertragene Bedeutungen im Text – wie Metapher und ähnliches – entstehen könnten.

Die grundlegende semantische Frage, die bei der Untersuchung dieser Klasse an Gegenständen nun auftaucht, sollte das Wahrheitsproblem sein, dessen kritische Behandlung einen exakt definierten, in diesem Zusammenhang fruchtbar anwendbaren Begriff der Wahrheit voraussetzt. Es ist leicht einzusehen, dass die Aufhebung des direkten Rea-

27 *Studia Poetica 2: Literary Semantics and possible Worlds / Literatursemantik und mögliche Welten.* Ed./Hg. Károly Csúri. Szeged 1980, S. 24. (Es wird hier die deutschsprachige Variante des Vortrags „Az igazságfogalom az irodalmi elbeszélésben és a ‚lehetséges világok‘ szemantikája“, abgedruckt in *Studia Poetica 1*, 157-168, zitiert.)

litätsbezuges die Anwendung der korrespondenztheoretisch gefassten Wahrheitsbegriffe der logischen Semantik unmöglich macht. Die definierte Klasse der Texte weist sogar üblicherweise eine große Anzahl von Eigennamen (hier im Sinne der Grammatiker, nicht im Sinne von Frege) auf, die auf niemand oder nichts in unserer Welt referieren oder deren Referenz für die Erfüllung der pragmatischen Rolle der Textsorte in dem vorgesehenen Kontext belanglos ist.

Diese Belanglosigkeit – das Fehlen oder die Aufhebung der Referenz – verhindert aber, meinte Kanyó, die Verifikation jedweder Aussage über die Klasse des hier definierten sprachlichen Gebildes und damit auch eine wissenschaftliche Behandlung des Gegenstandes. Die Lösungen für dieses Problem, wie sie unter anderen Gottlob Frege, Bertrand Russell, Roman Ingarden oder Peter F. Strawson anbieten und nach denen alle Aussagesätze in einem literarischen Text entweder falsch oder als Quasi-Aussagen einzustufen sind, können die literaturwissenschaftliche Forschung nicht befriedigen. Zwar ist es wahr, dass es zum Beispiel für die Erfüllung der Rolle des Mädchens in dem Märchen *Aschenputtel* belanglos ist, ob ein Mädchen je in der Erfahrungswelt existierte, das, wie im Märchen, einen Königssohn heiratete. Aber in einer Diskussion über das Märchen solle man in der Lage sein, behaupten zu können, dass die Aussage

(1) In dem Märchen *Aschenputtel* heiratete der Königssohn Aschenputtel
wahr ist; dagegen die Aussage

(2) In dem Märchen *Aschenputtel* heiratete der Königssohn Aschenputtels Stiefmutter
falsch ist.

Eine Möglichkeit, den Widerspruch zu beseitigen, die durch die Aufhebung des direkten Referenzbezugs der Aussagesätze einerseits und durch die Entscheidbarkeit der Wahrheit der Aussagen über Sachverhalte, die durch ein solches Gebilde dargestellt werden, andererseits bietet – so Kanyó – die Modallogik mit ihrem erweiterten Wahrheitsbegriff, der nicht ausschließlich auf die Relation zwischen Aussageinhalt und Wirklichkeit Bezug nimmt. Zur generellen theoretischen Lösung der Problematik, die durch die Anwendung von Formeln wie „Es ist notwendig...“, „Es ist möglich...“ und Ähnliches für die Bestimmung der Wahrheitsbedingungen entstehen, trägt die Annahme von „möglichen Welten“ bei. Kanyó zitiert hier Franz von Kutschera, der in seiner Einführung in die intensionale Semantik (1976) eine mögliche Welt als „eine Menge von Sachverhalten, die logisch konsistent ist und in dem Sinn vollständig, dass für jede Tatsache in unserer Welt sie selbst oder ihre Negation in dieser Menge enthalten ist“²⁸ definiert und er fügt hinzu: „Wir sind nun der Ansicht, dass die Verwendung dieses Konzeptes zur Lösung des Wahrheitsproblems in literarischen Texten wesentlich beitragen kann.“²⁹

28 Kutschera, S. 23. [Siehe: My E-Books\phil\Logik]

29 Studia Poetica 2, S. 28.

Diese Definition der möglichen Welten wird natürlich exakter, wenn man den Kontext der zitierten Stelle bei Kutschera heranzieht. Hier wird einerseits auf Ludwig Wittgensteins *Tractatus* zurückgegriffen, andererseits durch eine Fußnote kundgegeben, dass die Definition mit der entsprechenden Begriffsbestimmung von David Lewis verwandt ist, die er in seinem Buch über die logischen Eigenschaften der Kontrafaktuale (*Counterfactuals*, 1973) ausarbeitete. Wenn – zitiert Kutschera die erste Aussage der logisch-philosophischen Abhandlung Wittgensteins – „1. Die] Welt alles (ist), was der Fall ist“, das heißt: „Wenn unsere Welt mit der Menge der *tatsächlich bestehenden* Sachverhalte gleichzusetzen ist, dann ist eine mögliche Welt nichts anderes als eine Menge *möglicher* Sachverhalte“. In diesem Sinne: „Wenn man über unsere Welt redet, so redet man über bestehende Sachverhalte, d.h. [in der Terminologie von Wittgenstein] über *Tatsachen*;³⁰ wenn man über mögliche Welten redet, so redet man über mögliche Sachverhalte, d.h. über *Sachverhalte*, die entweder bestehen oder bestehen könnten, wenn die Welt anders aussähe, als es der Fall ist.³¹ Wenn man den Unterschied zwischen Sachverhalt und Tatsache (als bestehendem Sachverhalt) macht, so kann man sich auch das Wort ‚möglich‘ sparen – schreibt Kutschera – und ‚Sachverhalt‘ für ‚möglicher Sachverhalt‘, und ‚Welt‘ statt ‚mögliche Welt“ sagen.³²

Indem hier durch die Termini in der Definition der „möglichen Welten“ von Kutschera die Vagheit des Terminus vermindert werden konnte, stellt Csúri in seinem Vortrag über die möglichen Welten fest, dass es sich im Falle der „möglichen Welten“ um einen mehrdeutigen Terminus handelt. Es gibt unterschiedliche logische Konzepte für die „möglichen Welten“. Auf der Grundlage seiner Durchsicht der neuesten Forschungsliteratur kann man mindestens zwei Bestimmungstypen für den Ausdruck „mögliche Welten“ unterscheiden – entweder werden sie als abstrakte mengentheoretische Modelle gesetzt, oder durch Propositionen eines sprachlichen Gebildes stufenweise aufgebaut. Ein ähnlich gravierender Unterschied zeigt sich zwischen den einzelnen Konzepten in der Deutung des Verhältnisses ihrer „möglichen Welten“ zur realen Welt. „Manche Logiker [...] meinen“, stellt Csúri fest, „die möglichen Welten“ seien autonome Entitäten. [...] Ihrer Ansicht nach sollten wir uns diese Welten wie unsere eigene Welt vorstellen. Das heißt, ihre Abweichung von unserer realen Welt betrifft nicht die Art [den ontologischen Status] dieser Welten, sondern allein die Geschehnisse, die in ihnen vor sich

30 Wittgenstein: „1.11 Die Welt ist durch die Tatsachen bestimmt und dadurch, dass es *alle* Tatsachen sind.“ Und: „2.04 Die Gesamtheit der bestehenden Sachverhalte ist die Welt.“

31 Wittgenstein: „2.012 In der Logik ist nichts zufällig: Wenn das Ding im Sachverhalt vorkommen *kann*, so muss die Möglichkeit des Sachverhaltes im Ding bereits präjudiziert sein.“ Und: „2.0124 Sind alle Gegenstände gegeben, so sind damit auch alle *möglichen* Sachverhalte gegeben.“

32 Kutschera, S. 23.

gehen.“³³ Andere Vertreter der Modallogik fassen aber die „möglichen Welten“ als ideale Konstrukte auf, die letzten Endes in der realen Welt ihre Basis haben und davon, meistens über mehrere Vermittlungsinstanzen, abzuleiten sind. Csüri stellt schließlich fest, dass keine von diesen Konzepten für die Lösung des Problems, das durch die Aufhebung des Realitätsbezuges der literarischen Erzählung in der Literaturwissenschaft entstanden ist, ohne Modifizierung herangezogen werden kann. Ihm steht die Theorie von Nicholas Rescher noch am nächsten, dagegen scheint ihm die Auffassung der „möglichen Welten“ von David Lewis unbrauchbar zu sein.

Welchen Standpunkt vertrat nun der Logiker Ruzsa auf dieser Konferenz? Eingangs stellte er fest, dass die Semantik der „möglichen Welten“ ursprünglich für die Zwecke der Modallogik konstruiert wurde. Der heuristische Grundgedanke für diese Konstruktion ist ihm zufolge der folgende: Wenn über eine falsche Aussage behauptet wird, dass sie möglicherweise, unter bestimmten Umständen, wahr sein könnte, dann verstehen wir diese Annahme in dem Sinne, dass die fragliche Aussage mit bestimmten nomothetischen Theorien, gesetzmäßigen Aussagen kompatibel ist. Das heißt, es ist ein solcher Zustand der Gegenstände konsistent vorstellbar, der zwar angesichts der gesetzmäßigen Wahrheiten keinen Unterschied zum tatsächlichen Zustand aufweist, aber in dem die fragliche Aussage wahr ist. Einen solchen vorstellbaren Zustand der Gegenstände nennt man eine „mögliche Welt“, die von der „tatsächlichen Welt“ aus erreichbar ist, die also eine alternative Welt zur tatsächlichen Welt bildet.³⁴

Damit wird der heuristische Grundgedanke der etablierten Modallogiken von den semantischen Problemen der Behandlung der Aufhebung des Realitätsbezuges als grundverschieden ausgewiesen. Ob gesetzt oder konstruiert, ist die „mögliche Welt“ der Modallogik in allen ihren Varianten eine alternative Welt zur tatsächlichen Welt. Dagegen ist die Welt eines literarischen Werkes in der Regel eine von der tatsächlichen Welt aus nicht direkt erreichbare Welt. Die Modallogik wurde ausgearbeitet, um Aussagen mit Modaloperatoren Wahrheitswerte zuordnen zu können, aber Aussagen oder Quasi-Aussagen der literarischen Texte stehen generell nicht im Fokus des Modaloperators „es ist möglich dass“. Die Modallogik befasst sich, um ein Beispiel aus dem Vortrag von Ruzsa zu nehmen, mit Aussagen wie

(3) Es könnte sein (Es ist möglich), dass der gegenwärtige Präsident der Vereinigten Staaten von Amerika kein anderer als Gerard Ford ist, obwohl der tatsächliche Präsident zur Zeit der Aussage Jimmy Carter war. Doch hätte Ford seine Präsidentschaft tatsächlich behalten können, wenn er bei der Wahl im November 1976 nicht an seinem demokratischen Herausforderer Carter gescheitert wäre.

33 Studia Poetica 2, S. 53.

34 Studia Poetica 1, S. 149. Übersetzt aus dem Ungarischen von Á. B.

Der Zustand der Welt und der Status der Figuren in Goethes Tragödie kann dagegen nicht produktiv als eine Alternative zur tatsächlichen Welt betrachtet werden, unabhängig davon, ob wir Faust als historische Person oder als erdachte Figur behandeln.

Ruzsa löst das Wahrheitsproblem literarischer Texte möglichst schlicht und einfach. Als er eine Aussage mit dem Modaloperator „er träumte, dass“ logisch analysierte:

(4) Ali hatte einen Traum, dass er sich Zutritt zu dem Harem des Kalifen von Bagdad verschaffte,

stellt er einfach fest: Wenn dieser Satz in einem Märchen der Sammlung *Tausendund-eine Nacht* vorkommt, dann gibt es kein Problem, denn in diesem Fall ist die „tatsächliche“ Welt die Welt des Märchens. Tritt dieser Satz aber in einem nichtliterarischen Kontext auf, können Widersprüche in seinen logisch-semantischen Analysen auftreten, da „der Kalif von Bagdad“ keine Referenz in unserer Welt hat, die für uns tatsächlich ist. (Aus heutiger Sicht kann man hinzufügen: es ist nicht ausgeschlossen, dass im Verlauf der Geschichte „Welten“ entstehen, die uns die Konstruktion einer möglichen Welt ersparen, um solche Aussagen wahr zu machen.)

Abschließend vertrat Ruzsa die Meinung, dass die logische Untersuchung von Aussagen die vielfältigen Aufgaben der Sprach- und Literaturwissenschaft nicht lösen kann. Nichtsdestoweniger kann die Logik als Paradigma für andere Wissenschaften dienen und in diesem Sinne ist eine Zusammenarbeit unter Logikern, Sprachwissenschaftlern sowie Literaturwissenschaftlern zu begrüßen.

Diese Diskussion über den Status der „möglichen Welten“ – und die folgenden, in denen Theoretiker aus dem Ausland wie M. J. Cresswell (Wellington),³⁵ L. Doležel (Toronto),³⁶ T. C. Pavel (Ottawa),³⁷ J. Pelc (Warschau),³⁸ J. Woods (Calgary)³⁹ und andere einbezogen waren, führten in der Forschungsgruppe zu der Überzeugung, dass die modernen und zeitgenössischen Theorien ergänzt werden sollten mit den Theoremen eines alten Logikers und Sprachwissenschaftlers, der zugleich eine Theorie der Literatur unter Einbeziehung des Möglichen im 4. Jahrhundert vor Christi schrieb: mit denen von Aristoteles. Denn Aristoteles machte einen Unterschied zwischen Geschichtsschreibung und Dichtung, indem er festgehalten hat: „es (ist) nicht die Aufgabe des Dichters mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte“.⁴⁰ Sollte

35 Cresswell, Max J.: Possible Worlds. In: *Studia Poetica* 2, S. 6-16.

36 Doležel, Lubomír: Narrative Semantics and Motif Theory. In: *Studia Poetica* 2, S. 32-43. Und Narrative Structure and narrative Style. In: *Studia Poetica* 5. Fictionality. Ed. Zoltán Kanyó. Szeged: JATE 1984, S. 271-298.

37 Pavel, Thomas C.: On the Existence of Non-Existing Entities. In: *Studia Poetica* 5, S. 49-72.

38 Pelc, Jerzy: Some Thoughts on Fictitious Entities. In: *Studia Poetica* 5, S. 73-86.

39 Woods, John: Animadversions and Open Questions: Reference, Inference and Truth in Fiction. In: *Studia Poetica* 5, S. 33-47. (Erste Präsentation, 1979.)

40 Zitiert in der Übersetzung von Manfred Fuhrmann. Aristoteles: Poetik. Griechisch / Deutsch. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1982, S. 29.

diese Feststellung auf unsere Zeit bezogen bedeuten, dass die Historiker über die Präsidentschaft von Jimmy Carter schreiben sollen, aber die Schriftsteller nur über die zweite mögliche Präsidentschaft von Gerard Ford in einem Zeitraum von 1977 bis 1981? Die Gabelung zwischen aktueller und möglicher Welt erfolgt in der Literatur nicht auf der Ebene der Ereignisreihen in ihrer Einmaligkeit. Das Mögliche bei Aristoteles setzt eine nomothetische Theorie voraus: denn nur das ist möglich, was die Gesetze und Normen erlauben. „Daher ist die Dichtung etwas Philosophischeres und Ernsthafteres als die Geschichtsschreibung; denn die Dichtung teilt mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere [das Einzelne] mit.“⁴¹ Freilich müssen die Gesetze des Aufbaus, wodurch das Allgemeine im literarischen Werk erfassbar wird, die Literaturwissenschaftler aufdecken.

Dass es möglich und dienlich ist, zeigen Károly Csúris Arbeiten, deren Krone sein bisher letztes Buch über Georg Trakls Schriften ist.⁴² Ein großzügiges Geschenk des Jubilars an uns alle.

41 Ebd.

42 Csúri, Károly: Konstruktionsprinzipien von Georg Trakls lyrischen Textwelten. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2016. 377 S.

Ein Symposium

Hans-Georg Kemper

Der Mensch – ein Nichts und ein Gott

Selbsterkenntnis im *Geistlichen Lied*: Luther, Greiffenberg, Herder,
Goethe und Trakl¹

1. Vorbemerkung

Károly Csúri hat seine zahlreichen Trakl-Studien nunmehr mit einem groß angelegten, theoretisch-methodologisch durchdachten und überaus ergebnisreichen Haupt-Werk gekrönt (Csúri, Károly: Konstruktionsprinzipien von Georg Trakls lyrischen Textwelten. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2016 – Im Folgenden zitiert als Csúri 2016a). Darin erscheint Trakls Lyrik als in sich geschlossener, zugleich vielbezüglicher, klar strukturierter und deshalb konstruktiv erschließbarer Kosmos ‚möglicher Welten‘. Denn das „Spezifikum“ jedes einzelnen der Traklschen Texte liegt nach Csúri „offensichtlich in der Eigentümlichkeit, wie mittels Trakl’scher Konstruktionsprinzipien, motivischer und intertextueller Strukturvernetzungen und metaphorischer Abbildungen fein strukturierte, semantisch unerschöpfliche und doch systematisch geordnete Welten etabliert und aufgezeigt werden können.“ (Ebd., S. 197) Und eben die lyrischen Verfahren und Schemata dieser Vernetzungen hat Csúri selbst werkgenetisch bis hin zum komplexen zyklischen Aufbau von Trakls Hauptwerk *Sebastian im Traum* (1915) textgenau und umfassend aufgeschlüsselt und damit die seit Walther Killy verbreitete These von der gewollten Unverständlichkeit der Traklschen Poesie mit einem erklärungsstarken Gegenbeweis konfrontiert.²

Überdies freilich hat Csúri sein Analyse-Modell in abschließenden Überlegungen zu dessen möglicher Modifizierung mit Anregungen verbunden und dabei auch eine genuin historische, an Intertextualität orientierte Betrachtungsweise und als Beispiel dazu die „intertextuellen Schemata der Heils- und Unheilsgeschichte als Basis der Erklärung“ ins Spiel gebracht. Das möchte ich hier aufgreifen, ebenfalls in der Absicht, die These von der Unverständlichkeit dieser Poesie in Zweifel zu ziehen, dabei das Hermetische an ihr nicht in Abrede zu stellen, aber in seiner Funktion zu begreifen. Allerdings hat Csúri

1 Überarbeitete und vor allem in den Abschnitten über Georg Trakl erweiterte Fassung eines am 5. Mai 2016 in Szeged zu Ehren von Károly Csúri gehaltenen Vortrags.

2 Killy, Walther: Über Georg Trakl. 3. erw. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1967, S. 21ff. (am Beispiel des Gedichts *Passion*), 50f. u. ö. Vgl. dazu auch die Beiträge in dem Sammelband von Csúri, Károly (Hg.): Georg Trakl und die literarische Moderne. Tübingen: Max Niemeyer 2009.

zugleich vor der Gefahr gewarnt, dass mit einem solchen „Modell“ eine Wertungsperspektive „von außen“ an die Textwelten herangetragen werde, durch die deren Erklärung „von vornherein“ festliege (Csúri 2016a, S. 363). Doch diese aus strukturalistischer Perspektive skizzierte Gefahr lässt sich vermeiden, wenn man den historischen Ansatz nicht selbst wieder als geschlossenes ‚Modell‘ begreift und handhabt, sondern als hermeneutische Frage an eine offene, sich stets weiterentwickelnde und transformierende Wissens-Geschichte der Poesie, in die sich auch ein Autor wie Trakl ein-schreibt und aus der heraus er in Aneignung und Widerspruch die eigene Position findet, weil er sein poetisches Selbst-Bewusstsein nur durch Vergleich mit anderen Autoren und Gattungs-Traditionen zu gewinnen vermag.

Während Csúris Ansatz die These von der grundsätzlichen Fiktionalität aller Literatur, also auch der Lyrik, zugrunde liegt, die „eine Konstruktion mit strengem Systemcharakter darstellt“, deren Konstruktionsprinzipien daher auch immanent erschließbar und erklärbar seien (ebd., S. 16), erprobe ich im Folgenden auf einem literarhistorischen Wege im Bereich der „Heils- und Unheilsgeschichte“ einen intertextuellen Zugang zum *Geistlichen Lied* als einer ihrem Selbstverständnis nach nicht-fiktionalen lyrischen Gattung und deren Aneignung und Transformation in Trakls Lyrik,³ und ich beziehe zum

- 3 Bis ins 18. Jahrhundert hinein spielt in Deutschland ein fiktionales Lyrik-Verständnis keine Rolle. Im Gegenteil hatte der Pietismus als umfangreiche ‚Singebewegung‘ das für seine Frömmigkeit zentrale *Geistliche Lied* nach dem Vorbild der *Psalmen* als authentischen Ausdruck der Gotteserfahrung sowohl des göttlich inspirierten Dichters wie auch der mitsingenden Gläubigen neu bekräftigt. Und die frommen Autoren der Empfindsamkeit verteidigten dieses Verständnis von geistlicher Lyrik u.a. auch gegenüber dem Versuch von Charles Batteux, das Wesen aller schönen Künste und damit erstmals auch der Lyrik auf die ‚Nachahmung der Natur‘ zu gründen. Dabei verstand Batteux unter Natur Reales und Fiktionales, nämlich „alles was ist, oder was wir uns leicht als möglich vorstellen können“, und unter „schöner Natur“ den Bereich des Fiktionalen als „das Wahre, das seyn kann“. Charles Batteux: Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz. Aus dem Französischen übersetzt und mit Abhandlungen begleitet von Johann Adolf Schlegel. Zwei Teile in einem Band. Dritte von neuem verbesserte u. vermehrte Aufl. Leipzig 1770. Reprint Hildesheim, New York: Olms 1976, S. 26, 41. Dagegen wandte schon sein Übersetzer, der Theologe und Lyriker Schlegel, ein, seine geistlichen Lieder drückten „wirkliche“ und nicht nachgeahmte Empfindungen bzw. Gefühle aus. Und wo die Lyrik sich mit Gott und den „geistlichen Sachen“ beschäftige, sei ihre Wahrheit nicht nur „möglich“, sondern wirkliche, durch göttliche Offenbarung und Inspiration verbürgte Wahrheit. In diesem Sinne dachten auch die anderen Lyriker der Empfindsamkeit (Gellert, Klopstock u. a.) und arbeiteten so dem allgemeinen Lyrik-Verständnis von Herder und Goethe vor, in deren wirkungsmächtiger Genie-Ästhetik das authentische Erlebnis des Autors im Gedicht zentrale Bedeutung gewann. Die „Entwicklung der deutschen Lyrik-Theorie des 19. und frühen 20. Jahrhunderts“ lässt sich „in gewisser Weise als Fortführung der Schlegelschen Position beschreiben.“ So Zipfel, Frank: *Lyrik und Fiktion*. In: Lamping, Dieter (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. 2., erw. Aufl. Stuttgart: J. B. Metzler 2016, S. 184–188, hier S. 187f. Dagegen wird die „Vorstellung von der grundsätzlichen Fiktionalität der Lyrik erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einer weithin vertretenen Position“ (ebd., S. 186f.), die damit auf die Einbeziehung des konventionalisierten lyrikgeschichtlichen Selbstverständnisses der Autoren und Leser verzichtet. – Davon abgesehen gibt es selbstverständlich fiktive Elemente in der Lyrik, sowohl im Bereich der Redestruktur

besseren Verständnis der in diesen Texten verhandelten Heils- und Unheils-Problematik auch biographische Aspekte mit ein. Denn ein Zentralthema in Trakls Lyrik ist der immer noch nicht genügend ausgelotete Komplex von Schuld und Sühne. Dieser ist zugleich ein Hauptthema des *Geistlichen Liedes*, und schon von daher verwundert es nicht, dass Trakl diese Problematik schwerpunktmäßig in Texten verhandelt, die dieser Tradition zuzurechnen sind. Die beiden Kernkomplexe, an denen er dieses Thema geradezu obsessiv gestaltet, bestimmen zugleich seine Biographie: der Drogenmissbrauch (in den Texten formal und inhaltlich variantenreich als ‚Rausch‘) und die Liebe zu seiner Schwester Grete (in den Gedichten als ‚Schwester‘, ebenfalls mit zahlreichen Motivvarianten). Von daher liegt es nahe, in Trakls Rückgriff auf die Tradition des *Geistlichen Liedes* und in dessen Weiterentwicklung sowie in dem hohen Stellenwert des Themas in seinem Werk eine autobiographische Motivation anzunehmen und einzubeziehen. Dies in der Hoffnung auf einen interpretatorischen Zugewinn über die Machart der Texte, ihre besondere Ästhetizität und Verschlüsselung, über die Obsessivität, die Variationen und Verwandlungen der Motivik auch in den Zyklusstrukturen sowie über die Werkgenese. An den Hauptmotiven ‚Rausch‘ und ‚Schwester‘ verhandeln die Gedichte das Problem der Schuld, mit Hilfe beider suchen sie zugleich Sühne zu leisten. Und genau an dieser Ambivalenz und Ambiguität, die auch Csúri an vielen weiteren Motiven und Schemata aufgezeigt hat, scheitert, wie sich zeigen soll, die poetische ‚Sühne‘ bzw. Erlösung, die der Autor deshalb dann in der Realität durch Suizid mittels einer Überdosis Kokain vollzieht. Die Tragfähigkeit dieser Deutungsperspektive kann ich hier nur an wenigen Beispielen andeuten und muss manche Kontexte voraussetzen, die ich andernorts ausführlich expliziert habe (Kemper, Hans-Georg: *Droge Trakl. Rauschträume und Poesie*. Salzburg: Otto Müller 2014 [Trakl-Studien Bd. 25]).

Trotz großer Übereinstimmung mit Csúris Resultaten ergeben sich von daher doch unterschiedliche Deutungen, Gewichtungen und Perspektiven, und diese mögen – auch in seinem Sinne – als Frage und Anregung zur weiteren Diskussion über Trakl dienen, an dessen 130. Geburtstag 2017 zu erinnern ist.

und Sprecherpositionen („lyrisches Ich“, Rollengedichte wie Goethes *Prometheus*) oder bei den Inhalten und Darstellungsweisen (Imaginationen, Halluzinationen, Rauschvisionen usw.). Allerdings können letztere auch wieder der Authentifizierung dienen, wenn sie – wie oft bei Trakl – den im Rausch erfolgenden Realitätsverlust der Sprechinstanz wiedergeben. Von daher erweist es sich als sinnvoll, sowohl innerhalb der Lyrik als auch bisweilen eines Einzeltextes zwischen fiktionalen und faktualen Elementen zu unterscheiden. – Vgl. zum historischen Zusammenhang auch Kemper, Hans-Georg: *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit*. 10 Bde. Tübingen: Max Niemeyer 1987–2006. Bd. 6.I. *Empfindsamkeit*. 1997, S. 216ff., 222ff. u. ö. Ferner ders.: *Geschichte der deutschen Lyrik*. Bd. 2: *Von der Reformation bis zum Sturm und Drang*. Stuttgart: Reclam 2012, S. 140ff. – Ders.: *Art. Lyrik*. In: Lauer, Gerhard / Ruhrberg, Christine (Hg.): *Lexikon Literaturwissenschaft. Hundert Grundbegriffe*. Stuttgart: Reclam 2011, S. 208–211. – Zur Diskussion um Fiktionalität und Faktualität der Lyrik und ihrer Gattungen in der Geschichte vgl. auch Zymner, Rüdiger: *Lyrik. Umriss und Begriff*. Paderborn: Mentis 2009, S. 10ff.

2. Das *Geistliche Lied* als Erbe der Reformation

2.1. Der Psalter als ‚Gnothiseauton‘

„Was ist der Mensch?“ Diese Frage beschäftigt den Menschen, seit er denken kann, und sie verknüpft sich aufs Engste mit der berühmten Inschrift aus dem Vorraum des Apollo-Tempels in Delphi: „Gnothi seauton“ – „(er-)kenne dich selbst“. Dass der Mensch sich diese Frage – und dieser Aufgabe – stellen kann, bezeugt seine Besonderheit unter den Lebewesen auf der Erde. Und um sich zu erkennen, muss er sich in Beziehung zu etwas anderem setzen. In unserer abendländischen Kulturgeschichte waren dabei drei Bezüge maßgeblich: der auf Gott in Religion und Kultur, der auf die (häufig selbst als göttlich verstandene) Natur in Mythologie und Philosophie und die Rückbesinnung auf die Geschichte, deren Teil auch die Literaturgeschichte ist. Und hier wiederum bietet insbesondere das Drama berühmte Beispiele des Nachdenkens über das Rätsel Mensch, um hier nur an die Explikation seiner „ungeheuren“ Natur in Sophokles’ *Antigone*, im Monolog von Shakespeares *Hamlet* oder im *Reyen der Höfflinge* von Andreas Gryphius’ *Leo Armenius* zu erinnern. Weitgehend vergessen ist demgegenüber die Gattung des *Geistlichen Liedes*, immerhin die größte und angesehenste Gattung der deutschen Dichtkunst in der Frühen Neuzeit, die aber auch noch in der Lyrik der Moderne – wie sich am Beispiel Trakls zeigen soll – eine bedeutende Rolle spielt. Sie hat – beginnend mit der *Bibelpoesie* und der berühmten Frage von Psalm 8: „Was ist der Mensch“? – nicht weniger historisch aufschlussreiche Beiträge zur menschlichen Selbsterkenntnis geleistet. Das können im Folgenden nur einige ‚epochale‘ Beispiele zeigen, und diese wiederum bieten eine Wissens- und Verständnisbasis, auf die Trakl zum Teil schon mit den Titeln seiner Beiträge zur geistlichen Poesie zurückgreift und deren konträres Menschenbild für seine geistliche Poesie grundlegend ist. Und vor dieser Folie wird zugleich deutlich, wie er diese Gattung und deren Tradition der Selbsterkenntnis in die Moderne hinein fort-schreibt.

Weithin vergessen ist dabei heute, dass die Geschichte des deutschsprachigen *Geistlichen Liedes* mit der Reformation beginnt, deren 500. Jahrestag 2017 ansteht.⁴ Fast alle bedeutenden deutschsprachigen Dichter bis zur Romantik gehörten dem Luthertum an und haben geistliche Poesie verfasst. Martin Luther selbst begründete das *Geistliche Lied* vor allem mit Verweis auf die *Psalmen*. Diese als vom Heiligen Geist inspirierte biblische Poesie bezeuge das göttliche Wohlgefallen am geistlichen Gesang und erfordere dessen Fortsetzung.⁵ Und Luther empfahl die *Psalmen* als Medien der Selbsterkenntnis:

4 Vgl. dazu Kemper 2012, S. 14ff., 24ff.

5 So Ps 96,2: „Singet dem Herrn ein neues Lied. Singet dem Herrn, alle Welt.“ Vgl. auch Kol. 3,16. Vgl. dazu auch Luther, Martin: Die Vorrede zum Wittenberger Gesangbuch. In: Ders.: Ausgewählte Schriften. Hg. v. Karin Bornkamm und Gerhard Ebeling. 5 Bde. Frankfurt a. M.:

Weil die heiligen Sänger durch ihre Lob-, Dank- und Klagegesänge in den „Sturmwinden ihres Lebens“ „mit grossem ernst in der aller trefflichsten sachen mit Gott selber geredet haben“, legen sie „jr hertz vnd gründlichen schatz jhrer Seelen vns fur“, und dies in einer authentischen, aufrichtigen „Sprache des Herzens“, in der jeder Mitsinger und -beter seine eigenen Herzens-Anliegen wiederfindet.⁶ Daher resümiert Luther: „Ja du wirst auch dich selbs drinnen / vnd das rechte Gnotiseauton [!] finden / Da zu Gott selbs vnd alle Creaturen.“ (Ebd., S. 967) Von Anfang an also – und nicht erst seit dem lyrischen Subjektivismus des 18. Jahrhunderts – gelten die *Psalmen* und die poetologisch aus ihnen (in Konkurrenz zur ‚heidnischen‘ Antike) abgeleiteten Formen von *Hymne*, *Ode*, *Elegie* oder *Erlebnisgedicht* als herausragende und nachzuahmende Medien der (auch poetologischen) Selbstreflexion und der lyrischen Selbstaussprache des Subjekts, seines Leids, seiner Sündenklage, Trauer und Melancholie bis hin zu ekstatischen, inspirativen Aufschwüngen ins Göttliche, zu prophetischen Selbstermächtigungen sowie zu Selbstvergottungsphantasien.⁷ Und aus Luthers Charakterisierung der *Psalmen* wird deutlich, dass das Ich der Sänger ebenso wie die ‚Ich‘ sagende Sprechinstanz des *Geistlichen Liedes* – wie analog auch beim Gebet – zwar kein individuelles, aber auch kein fiktionales, sondern ein gnomisch-repräsentatives Ich ist, das Glaubenswahrheiten bekennt oder so authentisch bekundet, dass die Adressaten in diesem Ich das eigene Bekenntnis wiederfinden und mitvollziehen können.

2.2. Kirchenlied und geistliches Lied

Neben die *Psalmen* trat im liturgischen Gebrauch von Gottesdienst und Hausandachten in der Funktion des *Kirchenlieds* eine Fülle von Bekenntnis- und Frömmigkeitsformen:

Insel Verlag 1982. Bd. 5. Kirche, Gottesdienst, Schule, S. 226f. Ders.: Die Vorrede zum Leipziger Gesangbuch des Valentin Bapst 1545. Ebd., S. 284f. Vgl. dazu auch Jenny, Markus: Gesangbuchvorreden. Lieder. Gebete. Ebd., S. 222–225.

- 6 Luther, Martin: Vorrede auff den Psalter. In: Ders.: Biblia. Das ist die gantze Heilige Schrifft. Deutsch auff new zugericht. Wittenberg 1545. Hg. v. Hans Volz unter Mitarbeit v. Heinz Blanke. Bd. 2. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1974, S. 964–968, S. 965f. Der Psalter sei als „kleine Biblia“ ein „Exempelbuch von der gantzen Christenheit oder allen Heiligen zusammen“ (ebd., S. 964). So inthronisiert Luther, für den Gott ein „Herzens“-Gott ist, ungemein folgenreich die „einfältige“, aufrichtige, emotionale „Sprache des Herzens“ nach dem Vorbild der *Psalmen* als Sprache des *Geistlichen Liedes*, und dieses in der lutherischen Erbauungsliteratur ebenfalls gepflegte Ideal wurde schließlich zur Grundlage der modernen, säkularen ‚Erlebnislyrik‘ des Sturm und Drang.
- 7 Vgl. dazu Till, Dietmar: Die Psalmen als Modell poetischer Rede. Umriss eines Diskurses, ca. 1650–1850. In: Morgen-Glantz 22. 2012, S. 35–54. Detering, Heinrich: Lyrik und Religion. In: Lamping, Dieter (Hg.): Handbuch Lyrik (Anm. 3), S. 119–128, hier S. 122f.: „Die Psalmen als kanonisches Grundmodell religiöser Lyrik.“ Zur prophetisch-lyrischen Selbstermächtigung in Quirinus Kuhlmanns *Kühlpsalter* sowie in Klopstocks *Oden* vgl. Kemper 2012, S. 54ff., 154ff.

für die Belange des Kirchenjahres, seine Feiertage und die sonntäglichen Perikopen oder die Morgen- und Abendandachten, aber auch für herausragende, je aktuelle kalendarische und historische Ereignisse. Die Fülle der Formen und Funktionen deutet schon darauf hin, dass ‚geistlich‘ keine formale Gattungsbestimmung ist, sondern als Gegensatz zu ‚weltlich‘ im weitesten Sinne religiöse Inhalte meint, im Luthertum vor allem Dinge des biblisch-christlichen Glaubens, der Kirche, ihres Kultus und ihrer Geschichte. Aber in dieser ereigneten sich auch durch die Betrachtung von Schöpfer und Schöpfung, göttlicher Liebe und Ordnung Annäherungen an ursprünglich weltliche Themenbereiche wie Natur oder Liebe, in denen sich auch geistliche und weltliche Lyrik schon seit dem 17. Jahrhundert mehr und mehr durchdrangen (analoge Austauschprozesse vor allem in Trakls reifer Poesie sind also Fortschreibungen einer langen Tradition). Und da sich im Luthertum das Wichtigste – die Frage nach dem persönlichen Gewinn des Heils („Wie bekomme ich einen gnädigen Gott?“) – als eine von Geistlichkeit und Gemeinde nur begleitete und unterstützte Angelegenheit jedes Einzelnen und seines Gewissens darstellt, dem das Recht auf Prüfung der kirchlichen Lehre zugebilligt wird (nach 1. Thess. 5, 21), hat auch das individuelle, von den *Psalmen* inspirierte Gedicht – sei es als Lied oder als Lese-Gedicht – einen herausgehobenen Status, den gerade bedeutende Autoren zur poetisch reflektierenden Selbstorientierung genutzt haben.⁸ Denn wo es um die Beziehung zu Gott geht, geht es ja immer auch um die Selbstorientierung des Menschen. Und hier stand das lutherische Menschenbild in scharfer Abgrenzung zu konkurrierenden, auch als häretisch empfundenen Anthropologien.

3. Der Mensch – ein Nichts vor Gott und ein Gott vor der Welt

3.1. Der Mensch als erbsündiges ‚Nichts‘ bei Luther

So modern Luther einerseits seinen Anhängern und auch bedeutenden protestantischen Denkern von Heine bis Nietzsche erschien – und zwar als Begründer der deutschen (Literatur-)Sprache durch seine Bibelübersetzung, als Neubegründer des *Geistlichen Liedes*, als Dulder auch der weltlichen Kunst und Literatur, als Initiator der von ihm

8 Martin Luther selbst schrieb 36 *Geistliche Lieder*, darunter neben der berühmten Aktualisierung von Ps 46 *Ein feste burg ist unser Gott* auch das *Bußlied Aus tiefer Not schrei ich zu dir* als Aneignung von Ps 130, dessen Vulgata-Text mit den Versen beginnt: „De profundis clamavi ad te Domine / Domine exaudi vocem meam.“ Und allein schon zu diesem Psalm und unter dem Titel *De profundis* hat sich eine spezielle Gattungsgeschichte des ‚Gnothiseauton‘ herausgebildet, in die sich auch noch Georg Trakl und andere Dichter der Moderne – Baudelaire ebenso wie Rimbaud – eingeschrieben haben. Aber schon diese Namens-Trias zeigt: Um 1900 spielt eine konfessionsgeschichtliche Rückbindung des *Geistlichen Liedes* und einzelner seiner Typen keine signifikante Rolle mehr. Vgl. dazu auch Thauerer, Eva: *Ästhetik des Verlusts. Erinnerung und Gegenwart in Georg Trakls Lyrik*. Berlin: Weidler Buchverlag 2007, S. 10f.

hochgeschätzten Musik und vor allem durch seine legendäre, vor Kaiser und Reich erstrittene „Denkfreiheit“ im Bereich der Religion, so restaurativ wiederum wirkte schon auf viele Zeitgenossen sein von der Orthodoxie hartnäckig verteidigtes Menschenbild (vgl. Kemper, Hans-Georg: Hermetik – das ‚Andere‘ im Luthertum. Zur Diskussion um die Anfänge deutscher Naturlyrik. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 2016, S. 21ff. [Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit. Bd. 20. H. 1/2] – Im Folgenden zitiert als Kemper 2016a). Bezugspunkt für die lutherische Anthropologie ist die Bibel als entscheidende Offenbarungsquelle Gottes. Adam und Eva hatten ihre ursprüngliche Gottebenbildlichkeit durch den Sündenfall verloren. Dieser bestand in der teuflisch-luziferischen Versuchung des „eritis sicut Deus“ (Gen 3,5). Wegen dieser ‚Todsünde‘ hatte Gott sie aus dem Paradies in die ständig von Elend, Not und Tod bedrohte irdische Existenz verwiesen. Im Vergleich zu Jehova, dem allmächtigen Schöpfer der Welt und alleinigen Lenker ihrer Geschichte, war der Mensch ein ohnmächtiges ‚Nichts‘. Die Erbsünde ist für Luther eine von Generation zu Generation vererbte psychophysische Defizienz, sie bedeutet auch den Verlust des freien Willens, eine Neigung zu Bosheit und Triebhaftigkeit, die der Teufel mit seinen Dämonen ständig auszunutzen sucht, sowie eine Schwächung der Vernunft (Kemper 2016a, S. 21ff., 59ff.). „Mit unsrer Macht ist nichts getan / wir sind gar bald verloren“, heißt es in Luthers berühmtem Kirchenlied *Ein feste Burg ist unser Gott*.⁹ Deshalb hängt die ewige Seligkeit allein vom Glauben an das stellvertretende Kreuzesopfer des Gottessohnes Jesus Christus ab.

Zwar ist Gott auch nach Artikel I des Glaubensbekenntnisses der „Allmächtige, Schöpfer Himmels und der Erde“, der die Welt aus ‚Nichts‘ geschaffen, ihr eine stabile Ordnung gegeben und sie dem Menschen als Lebensraum angewiesen hat. Aber die Schöpfungslehre bleibt im Luthertum wie in der Bibel selbst ein Stiefkind gegenüber der geschichtsorientierten Heils- und Erlösungslehre (Kemper 2016a, S. 66ff.). Doch gerade dieses Feld der Schöpfung wurde dann im Laufe der Frühen Neuzeit mehr und mehr zum Schlacht-Feld in der Auseinandersetzung mit dem Hegemonie- und Deutungsanspruch der Kirchen. Denn die Aufklärung brachte sich im Zeichen der Natur in Stellung. Und diese wurde als Objekt menschlicher Forschung und Selbsterkenntnis zum Einfallstor für ‚Häresien‘ aller Art, auch in der Naturlyrik als *dem* literarischen Paradigma der Moderne seit dem Sturm und Drang (ebd., S. 214ff.)

9 Vgl. Jenny, Markus (Hg.): Luther, Zwingli, Calvin in ihren Liedern. Zürich: Theologischer Verlag 1983, S. 109. Dieses Menschenbild verbreiten Luthers Lieder bis heute. So *Nun freut euch, lieben Christen gmein*: „Mein Sünd mich quälte Nacht und Tag, / darin ich war geboren. / Ich fiel auch immer tiefer drein. / Es war kein Guts am Leben mein. / Die Sünd hatt’ mich besessen. // Mein guten Werk, die galten nicht; es war mit ihn’ verdorben. / Der frei Will haßte Gotts Gericht; / er war zum Gut’n gestorben.“ Ebd., S. 259f.



3.2. Der Mensch als ‚sterblicher Gott‘ in Hermetik und Renaissance

Als größte ‚Häresie‘ erschien allen christlichen Konfessionen eine – gerade für diese Naturlyrik konstitutive – Philosophie oder Religion, welche die Natur unmittelbar (emanativ) aus Gott entstehen ließ und sogar noch pantheistisch mit Gott in eins setzte und von daher den Menschen als mikrokosmischen Spiegel dieses göttlichen Makrokosmos betrachtete. Eine solche heidnisch-mythologische Naturphilosophie und -religion war nun aber in der Renaissance wiederentdeckt und publik gemacht worden. Als Autor der *Corpus Hermeticum* genannten Sammlung von Offenbarungsschriften galt der ägyptische Gott Thot, der als Hermes (von gr. ‚herma‘ Felsen, Stein) in die griechische und als Merkur in die römische Mythologie eingewandert war. Charles Baudelaire beschwört ihn schon im Eingangsgedicht *Au Lecteur* seiner *Fleurs du Mal* ironisch als „Satan Trismegiste“¹⁰, und Hermes begrüßt auch als große Statue des Bildhauers Bartholomäus von Opstal (1689) am Eingang des Mirabellgartens in Trakls Heimatstadt Salzburg die Besucher bis heute als geflügelter Götterbote. Der Renaissance-Autor Pico della Mirandola berief sich 1496 in seiner berühmten Rede *Über die Würde des Menschen* auf Hermes. Dieser habe den Menschen „ein großes Wunder“ genannt, und dies wegen seiner Sonderstellung unter allen erschaffenen Wesen.¹¹ Tatsächlich heißt es im *Corpus Hermeticum*: „Denn der Mensch ist ein göttliches Lebewesen und lässt sich auch nicht mit den anderen Lebewesen vergleichen, die auf der Erde leben [...] Deshalb muß man es auszusprechen wagen, dass der irdische Mensch ein sterblicher Gott und der Gott am Himmel ein unsterblicher Mensch ist.“ (CHD, S. 113; vgl. dazu Kemper 2016a, S. 29ff.)

Trotz offizieller Unterdrückung lebten diese Ideen in verschiedenen Geheimwissenschaften (Alchemie, Magie, Astrologie, auf die Hermes’ Beiname ‚Trismegistos‘, der ‚Dreimalgrößte‘, bezogen war) und Denkrichtungen weiter (so in Spiritualismus, Pan- und Theosophie sowie in der einflussreichen Medizin-Schule des Paracelsus, dessen Grab sich in Salzburg befindet; vgl. ebd., S. 77ff.). In den spiritualistischen und theosophischen Versuchen, christliches und hermetisches Gedankengut zu verbinden,

10 Baudelaire, Charles: Die Blumen des Bösen. Französisch / Deutsch. Auswahl, Übertragung u. Nachwort v. Wilhelm Richard Berger. München: Wilhelm Heyne 1982, S. 10f.

11 Pico della Mirandola: De dignitate hominis. Lateinisch und deutsch. Eingeleitet v. Eugenio Garin. Bad Homburg v. d. H. / Berlin / Zürich: Verlag Gehlen 1968, S. 27. Im *Corpus Hermeticum* lautet die von Pico zitierte Stelle: „Deswegen, Asklepios, ist der Mensch ein großes Wunder, ein Lebewesen, das Verehrung und Anerkennung verdient. Denn der Mensch geht in die Natur Gottes über, als ob er selbst Gott wäre; [...]“ Das *Corpus Hermeticum* Deutsch. Übersetzung, Darstellung und Kommentierung in drei Teilen. Im Auftrag der Heidelberger Akademie der Wissenschaften bearbeitet u. hg. v. Carsten Colpe u. Jens Holzhausen. Teil I: Die griechischen Traktate und der lateinische ‚Asclepius‘. Übersetzt u. eingeleitet v. Jens Holzhausen. Stuttgart: Bad Cannstatt 1997, S. 259. – Im Folgenden abgekürzt mit der Sigle CHD.

wurde der Sündenfall auf die Sexualität bezogen: Für das *Corpus Hermeticum* war Gott androgyn, ebenso – das lehrte vor allem der bis zu Novalis einflussreiche Jakob Böhme – der erste Mensch als sein Abbild, dessen Körper noch ganz dem jetzigen Gold glich. Solange der paradiesische ‚Adam‘ Göttliches imaginierte, blieb er in diesem herrlichen Stand. Doch als er – im biblischen Symbol des Apfels – sich „Irdisches“ ‚ein-bildete‘, verlor er seine Androgynität und wurde in Mann und Frau geteilt. Darin, dass sich Adam und Eva „erkannten“, besteht nach Böhme der schwerwiegende Sündenfall: „Jetzt gehet die heftige Imagination des Mannes und Weibes an, dass sich eines begehret mit dem andern zu mischen.“¹² Die Erlösung des Menschen besteht dann darin, mit Hilfe der ihm verbliebenen magischen Macht der Imagination sich wieder ins Göttliche hinein- und zurückzubilden, damit die ‚himmlische‘ Androgynie wiederzuerlangen und die Wunde der Sexualität ein für alle Mal zu schließen. Diese Gedanken führten im protestantischen Spiritualismus und radikalen Pietismus bis zu Gottfried Arnold, dem ‚geistlichen‘ Gewährsmann des jungen Goethe, zu mönchischen, leib- und ehefeindlichen Verhaltensformen und zu einer Hochschätzung der Imagination als eines magischen Mediums der Elevation ins Göttliche auch in der Poesie. Sie wirkten ferner bis zum pietistisch sozialisierten Novalis, einem bedeutenden „Bruder im Geiste“ für Trakl, und auf sie berief sich auch noch Otto Weininger in seinem frauenfeindlichen Bestseller *Geschlecht und Charakter* (1903ff.), der sich auch in Trakls Privatbesitz befand.¹³

Die frühneuzeitlichen Anhänger hermetischer Weisheit konnten sich für ihr Gottes- und Menschenbild aber sogar auf wichtige Kernideen berufen, die sich aus altägyptischer Weisheit bereits in das *Alte Testament* selbst eingeschlichen hatten. So auch in einige spät entstandene Schöpfungspsalmen wie in *Psalm 8*:¹⁴

2. Herr, unser Herrscher, wie herrlich ist dein Name in allen Landen, du, den man lobet im Himmel!

4. Wenn ich sehe die Himmel, deiner Finger Werk, den Mond und die Sterne, die du bereitet hast;

- 12 Böhme, Jakob: *De incarnatione verbi, oder Von der Menschwerdung Jesu Christi* (1620). In: Ders.: *Sämtliche Schriften*. Faksimile-Neudruck der Ausgabe von 1730 in elf Bänden. Neu hg. v. Will-Erich Peuckert. Stuttgart 1955ff. Hier Bd. 4. Abschnitt V. 1957, S. 90. Vgl. dazu Kemper, Hans-Georg: *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit* (Anm. 3). Bd. 3: *Barock-Mystik*. 1988, S. 142ff.
- 13 Vgl. HKA II, S. 727. – Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter*. Eine prinzipielle Untersuchung. Nachdr. d. 1. Aufl. Wien 1903, München 1980, S. 13 u. ö. Vgl. zur Geschichte u. Verbreitung des Androgynie-Mythos vor allem Aurnhammer, Achim: *Androgynie*. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur. Köln / Wien: Böhlau Verlag 1986, S. 177ff. (zur Frühromantik), S. 281ff. (zu Trakl und Weininger).
- 14 Vgl. dazu Kemper, Hans-Georg: *Un-/Biblicher Schöpfungsgesang*. Psalm 8 und die Anfänge der deutschen Naturlyrik. In: Alt, Peter-André / Wels, Volkhard (Hg.): *Religiöses Wissen in der Lyrik der Frühen Neuzeit*. Wiesbaden: Harrassowitz 2015, S. 259–286. – Janowski, Bernd: *Der ganze Mensch*. Zu den Koordinaten der alttestamentlichen Anthropologie. In: *Zeitschrift für Theologie und Kirche* 113 (2016), H. 1. S. 1–28, hier S. 20ff. Zur poetischen Rezeption von Ps 8 vgl. auch Anderegg, Johannes: *Lorbeerkrantz und Palmenzweig*. Streifzüge im Gebiet des poetischen Lobs. Bielefeld: Aisthesis 2015, S. 104ff. (Weckherlin), 106f. (Gryphius) u. ä.

5. was ist der Mensch, dass du seiner gedenkst, und des Menschen Kind, dass du dich seiner annimmst?
6. Du hast ihn wenig niedriger gemacht denn [als] Gott, und mit Ehre und Schmuck hast du ihn gekrönt.
7. Du hast ihn zum Herrn gemacht über deiner Hände Werk; alles hast du unter seine Füße getan:
10. Herr, unser Herrscher, wie herrlich ist dein Name in allen Landen!

Der Mensch also ein Paradox: ein Nichts gegenüber Gott (V. 5) und ein Gott im Angesicht der Schöpfung (V. 6f.)! Der Psalm ist biblisch, weil er in der *Bibel* steht, und unbiblisch, weil er die Lehre vom Verlust der Gottebenbildlichkeit und vom Sündenfall ignoriert. Daher war sein Wortsinn schon für das *Neue Testament* eine Provokation und wurde dort nur auf den „Menschensohn“ Christus bezogen (1. Kor 15, 27; Hebr 2, 6-9; vgl. Mt 21, 15f.), den Gott hier erhöht und als Schöpfer und Erhalter der Welt eingesetzt habe. Auch Luther übernahm diese Umdeutung auf Christus in seiner Übersetzung (1545). Aber es gab mutige Autoren, die auf den Wortsinn der *Vulgata* zurückgriffen und ihn zu einer kühnen Deutung des Menschen nutzten. Zu ihnen gehört die bedeutende und gelehrte österreichische Lutheranerin und Barockmystikerin Catharina Regina von Greiffenberg.

4. Das ‚Ich‘ als Gottes auserwähltes Schöpfungs-Ziel: Greiffenberg

Für Greiffenberg wird Gottes Schöpfungsakt zur Grundlage ihrer Positionsbestimmung des Menschen. Und daraus leitet sie dessen göttlichen Status in ihrer Sammlung *Geistlicher Sonette / Lieder und Gedichte* (1662) ab. Hier erklärt sie sich die Zuwendung zu dem armseligen und hilflosen Menschen aus Gottes Haupteigenschaft, seiner allen menschlichen Verstand übersteigenden, weil eigentlich grundlosen Liebe. Diese zeigt sich für sie grundlegend im „Wunder“ seines Eingehens in die Kreatürlichkeit der Welt. Sie begründet die Kosmogonie nämlich mit Gottes in der Vorhersehung gefassten Absicht: „daß du uns schuffst / geschah allein uns zuerhöhen“.¹⁵ Für ihre Argumentation verbindet sie christlich-lutherisches Glaubensgut mit hermetisch-pantheistischen Vorstellungen (Gott geht als „Allheit“ in seine Geschöpfe ein). Dies deutet sich auch im Sonett *Über Gottes gnädige Vorsorge* an. Es ist unausgesprochen eine kühne Meditation über Psalm 8 und versucht, die christlich-lutherische Sicht von Schöpfung und Mensch

15 Greiffenberg, Catharina Regina von: *Geistliche Sonette, Lieder und Gedichte*. Mit einem Nachwort zum Neudruck v. Heinz-Otto Burger. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1967, S. 10. Zu Greiffenberg vgl. u. a. Dane, Gesa (Hg.): *Scharfsinn und Frömmigkeit. Zum Werk von Catharina Regina von Greiffenberg (1633–1694)*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2013. – Schnyder, Mireille (Hg.): *Das Wunderpreisungsspiel. Zur Poetik von Catharina Regina von Greiffenberg (1633–1694)*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015. – Kemper 2016a, S. 184–213.

als einem göttlichen Werk ‚aus Nichts‘ und ‚als Nichts‘ zu einer paradoxen Vergöttlichung des Menschen im ‚Geist‘ des *Corpus Hermeticum* umzudeuten (Greiffenberg 1967, S. 12):

Ach hoher Gott / vor dem die Sternen gleich dem Staube /
die Sonn' ein Senffkorn ist / der Mond ein Körnlein Sand /
der ganze Erden Ball ein Pflaumen auf der Hand.
Verwunders voll hierob / ich mich schier ganz betäube (= betäube, erstarre).
Wann deine Hauptobacht' / auf mich ein nichts / ich glaube /
Ja! reich erfahmer spür' / im Tausendschickungs=Stand (= Stand göttl. Schickung, Fügung):
So scheints / auf mich allein sey all dein Fleiß gewandt,
nur dieses Wunders Art zu preißen mir erlaube.
Ich bin ein Nichts / aus nichts: durch deine Gnad so viel /
dass deiner Güte Mäng' ich ein eintreffends Ziel.
der Menschen bößer Sinn möcht' diß vor Hoffart achten.
Doch ists der Demutgrund / Gott / deine Werk betrachten.
Ich bin / wie ich gesagt / ein Nichts: mein Alles du.
Hat (Wunder!) Allheit dann in Nichtes ihre Ruh?

Im unmittelbar anschließenden Sonett erblickt sich das Ich ohne rhetorisches Fragezeichen in paradoxaler Selbstbestimmung als ein „Stäublein“ im All und als „der Allmacht Pracht=geschöpf“, weil es sich zum „höchsten EhrenZiel“ – der Vereinigung mit Gott – auserwählt weiß (ebd., S. 13). – Dies ist nur *ein* Beispiel für die Komplexität der religions- und literaturgeschichtlichen Situation in der sog. Barockzeit. In ihr erobert sich die Dichtkunst mitunter Freiräume für eigene Orientierungsversuche über Gott und Mensch. Ein starkes, im Ansatz bereits individuelles, jedenfalls nicht mehr gnomisches, sondern sich vom Kirchen-Dogma lösendes Ich greift zur Deutung christlicher Schöpfungs- und Erlösungslehren auch auf mythologisch-hermetisches Gedankengut zurück, die Poesie wird zum Medium der Kommunikation und zur Projektionsfläche zwischen Ich und einer ‚ebenbildlichen‘, als All-Natur verstandenen Gottheit. Damit ist hier bereits eine Konstellation gegeben, wie sie noch einmal ein Jahrhundert später im Sturm und Drang zum Durchbruch der modernen Poesie in Form von ‚erlebnishafter‘ Natur- und Liebespoesie führt.

5. Selbstvergottung des Subjekts im Zeichen der Mythologie: Herder und Goethe¹⁶

5.1. Gott als Ur-Poet und das gottebenbildliche Dichter-Ich bei Herder

Der lutherische Theologe und ‚Vater des Sturm und Drang‘ Johann Gottfried Herder verstand die bilderreiche Sprache der Bibel im Anschluss an die *Aesthetica in nuce* seines Mentors Johann Georg Hamann als eine Art göttlicher Ur-Poesie, als Schatzhaus von Mythen, und er zählte auch das *Corpus Hermeticum* als *Älteste Urkunde des Menschengeschlechts* zur göttlichen Offenbarung.¹⁷ Von da aus begründete er im Rückgriff auf die schon für Greiffenberg wichtigen hermetischen Ideen ein Bild vom Dichter als göttlich inspiriertem Genie, das sich wie Gott ebenfalls in einer gefühlhaften, bilderreichen Poesie offenbarte. So in seinem geistlichen *Morgengesang Die Schöpfung* (1773). Hier ermächtigt sich das Ich im Spiegel einer als lebendig und verwandtschaftlich empfundenen ‚All-Natur‘ in genialem Schöpfertum bis hin zur Gottähnlichkeit und ‚Selbstvergottung‘:¹⁸

Ich wie Gott! Da tritt in mich
Plan der Schöpfung, weitet sich
Drängt zusammen und wird Macht!
Endet froh und jauchzt: vollbracht!

[...] Ich
bins, in dem die Schöpfung sich
punktet, der in alle quillt
und der Alles in sich füllt! –

[...]
Fühle dich, so fühlst du Gott
In dir, in Dir fühlt sich Gott.

Die Sprechinstanz dieser Verse fühlt sich wie der Schöpfer und bringt in kreativer Genialität eine (poetische) Schöpfung hervor, in der sich Gott selbst wiederfindet. Ja, das Ich ist nicht nur Gottes Ebenbild, sondern selbst sogar Gott, und die mystische ‚unio‘-Erfahrung wird hier auf den Welt-Schöpfer bezogen, der sich gerade im ‚Welt‘ erzeugenden

16 Die folgenden knappen Hinweise zu Herder und Goethe werden mit Verweisen auf weitere Literatur ausführlich begründet in Kemper, Hans-Georg: Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit (Anm. 3). Bd. 6.II. Sturm und Drang: Genie-Religion. Tübingen: Max Niemeyer 2002, S. 149ff., 287ff. Vgl. dazu auch Kemper 2016a, S. 259ff.

17 Herder, Johann Gottfried: Älteste Urkunde des Menschengeschlechts. 2 Bde. 1774/76. In: Ders.: Schriften zum Alten Testament. Hg. v. Rudolf Smend. Frankfurt am Main: Klassiker Verlag 1993, S. 179–660 (Werke in 10 Bdn. Bd. 5).

18 Herder, Johann Gottfried: Morgengesang. In: Ders.: Volkslieder. Übertragungen. Dichtungen. Hg. v. Ulrich Gaier. Frankfurt am Main: Klassiker Verlag 1990, S. 812f. (Werke in 10 Bdn. Bd. 3).

Genie liebend wieder erkennt. Gerade aus dem poetologischen Bezug auf die religiösen Traditionen gewinnt hier das moderne Subjekt seine Emanzipation zum freien Schöpfer.

5.2. Griechisch-christliche Religiosität als Medium der Selbstbefreiung bei Goethe

Die großen mythologischen Hymnen des jungen Goethe sind ihrerseits ein vielfältiges Echo auf die christliche und hermetische Tradition und auf Herders daraus abgeleitete Position. Berühmt sind dabei die beiden komplementär zu verstehenden Hymnen *Prometheus* und *Ganymed*. In ihnen greift Goethe – wie von Herder gefordert – auch auf den Fundus der antiken Mythologie zurück, um darin den eigenen Autonomieanspruch des Genies und Individuums zu proklamieren. Das lange, hier nur gekürzt zitierbare Rollengedicht *Prometheus* verwandelt die Aufgabe des von Klopstock nach dem Vorbild der *Psalmen* freirhythmisch neu gestalteten *Hymnus* zum Lobpreis Gottes in die Anti-Hymne einer Gerichts- und Strafrede:¹⁹

Bedecke deinen Himmel Zeus
Mit Wolkendunst!
Und übe Knabengleich
Der Disteln köpft
An Eichen dich und Bergeshöhn!
Mußt mir meine Erde
Doch lassen stehn,
Und meine Hütte
Die du nicht gebaut,
Und meinen Herd
Um dessen Glut
Du mich bencidest.

Ich kenne nichts ärmers
Unter der Sonn als euch Götter.
Ihr nähret kümmerlich
Von Opfersteuern
Und Gebetshauch
Eure Majestät
Und darbtet wären
Nicht Kinder und Bettler
Hoffnungsvolle Toren.

[...]

19 Goethe, Johann Wolfgang: Gedichte 1756–1799. Hg. v. Karl Eibl. Frankfurt am Main: Klassiker Verlag 1987, S. 203f. (Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bde. Hg. v. Dieter Borchmeyer u. a. I. Abteilung. Sämtliche Werke. Bd. 2).

Wer half mir wider
Der Titanen Übermut
Wer rettete vom Tode mich
Von Sklaverei?
Hast du's nicht alles selbst vollendet
Heilig glühend Herz
Und glühtest jung und gut
Betrogen, Rettungsdank
Dem Schlafenden dadoben

[...]

Hier sitz ich, forme Menschen
Nach meinem Bilde
Ein Geschlecht das mir gleich sei
Zu leiden zu weinen
Genießen und zu freuen sich
Und dein nicht zu achten
Wie ich! (G I, S. 203f.)

Prometheus, ein Titanen-Sohn, rebelliert hier gegen Zeus, den er gleich anfangs in den transzendenten ‚Himmel‘ verweist, wo dieser seine ‚Macht‘ wie ein willkürlich-kin-discher Knabe ausüben kann. Die Erde dagegen mit ihrer festen Ordnung als Heimstatt und der „Glut“ des Lebens ist das von Prometheus beanspruchte Reich. Die Anrede an „Zeus“ und „euch Götter“ bezieht sich auf den antiken Olymp, aber der Verweis auf Macht und Transzendenz, auf „Opfersteuern“ und „Gebetshauch“ verdeutlicht, dass mit diesem Gott zugleich der christliche Gott und seine patriarchalische Autorität mitge-meint ist. Auch die Frage: „Wer rettete vom Tode mich“ spielt nicht nur auf den Mythos, sondern auf die Erlösungstat Christi an, die hier außer Kraft gesetzt wird zugunsten des berühmten, in der Gedichtmitte zentrierten Ausrufs: „Hast du's nicht alles selbst vollendet / Heilig glühend Herz“. Hierin spiegelt sich Herders emphatischer Ausruf aus dem *Morgengesang*: „Fühle dich, so fühlst du Gott / in dir“. Luther hatte bei der Auslegung des ersten Mosaischen Gebotes („Du sollst keine anderen Götter haben.“) Gott voluntaristisch rein als „Herzens“-Sache definiert und von daher gewarnt: „Worauf du [...] dein Herz hängest und verläßest, das ist eigentlich dein Gott.“²⁰ Prometheus erhebt sein eigenes Herz zu seinem Gott und gewinnt aus ihm seine ganze Lebens- und Schaffens-kraft. So usurpiert er zum Schluss auch Gottes Erschaffung des Menschen am sechsten

20 Luther, Martin: Der große Katechismus, deutsch. Catechismus Maior. In: Die symbolischen Bücher der evangelisch-lutherischen Kirche, deutsch und lateinisch. Neue, sorgfältig durchgesehene Ausgabe, mit den sächsischen Visitationsartikeln, einem Verzeichnis abweichender Lesarten, historischen Einleitungen u. ausführlichen Registern, besorgt v. Müller, I. T. 9. Aufl. Gütersloh: C. Bertelsmann Verlag 1900, S. 373-512, hier S. 386.

Schöpfungstag: „ich [...] forme Menschen / Nach meinem Bilde“, und vollzieht mit der Nicht-Achtung der Götter den „Ausgang des Menschen aus der selbst verschuldeten Unmündigkeit“, wie Kant den „vorzüglich in Religionssachen“ erfolgenden Prozess der Aufklärung definierte.²¹

Bis zum Schluss erfolgt dabei die Entthronung der alten Götterwelt im Dialog mit diesen Göttern selbst. Die Autonomisierung gelingt, wie sich erneut bestätigt, nur über die Orientierung am – hier zu dekonstruierenden – Anderen, es gibt auch kein Freiheitsgefühl ohne Empfindung des Gegenteils. Deshalb hatte auch Gott selbst letztlich nach hermetischer Auffassung die Welt als sein ‚Anderes‘ hervorgebracht, um sich in ihr zugleich spiegeln zu können. Und so spiegelt sich auch Prometheus wieder in seinen Kindern.

Und natürlich steht Prometheus hier zugleich für den Künstler, der zum „Selbstschöpfer“ wird. Insofern spricht sich die Hymne auch aus den Autoritäten von Rhetorik und Nachahmungs-Poetik frei. Aber es ist bezeichnend für sie, dass beide Leseweisen – die religionskritische und die ‚poetologische‘ – nicht voneinander zu trennen sind, dass die Befreiung zum genialen Schöpfertum erst möglich wird durch den mythologischen Vollzug der Religionskritik des Gedichts. Dadurch erst begründet sich die Poesie als Medium ihrer eigenen Wahrheit, aber sie befreit sich damit nicht grundsätzlich von der Religion, sondern beerbt sie gleichsam mit der Möglichkeit, sich nun in einer ihr gemäßen und von ihr ‚poetisierten‘ Religiosität auszusprechen, wie dies in der komplexen pantheisierenden Natur-Hymne *Ganymed* und nachfolgend in klassischen und romantisch-mythologischen Formen von Kunst-Religion (etwa bei Schiller, Novalis, Friedrich Schlegel) geschieht.²² Diese zählten zusammen mit der Mythologie selbst zum festen Bildungsbesitz des Bürgertums im 19. und 20. Jahrhundert, und zwar schon vermittelt als kanonische Texte im gymnasialen Deutschunterricht, wie ihn auch Trakl erlebte und als ‚Erbe‘ in sich aufnahm.²³ Die Dominanz der deutschen Klassik und der Mythologie verhinderte zunächst auch die Entwicklung einer neuen eigenen Sprache, mit der die Autoren – auch diejenigen des Expressionismus – die Probleme ihrer Zeit, der beginnenden Moderne, und die daraus resultierende schwere Strukturkrise des modernen Subjekts artikulieren konnten (vgl. Kemper 2014, S. 19ff.).

21 Kant, Immanuel: Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? In: Bahr, Ehrhard (Hg.): Was ist Aufklärung? Thesen und Definitionen. Stuttgart: Reclam 1974, S. 9–17, hier S. 9 und 16.

22 Vgl. dazu Auerochs, Bernd: Was ist eigentlich Kunstreligion? Reflexionen zu einem Phantasma um 1800. In: Friedrich, Hans-Edwin / Haefs, Wilhelm / Soboth, Christian (Hg.): Literatur und Theologie im 18. Jahrhundert. Konfrontationen – Kontroversen – Konkurrenzen. Berlin / New York: De Gruyter 2011, S. 323–335.

23 Vgl. Weichselbaum, Hans: Georg Trakl. Eine Biographie. Salzburg / Wien: Otto Müller Verlag 2014, S. 38.

6. Auflösung und poetische Sakralisierung des unerlösten Subjekts: Georg Trakl²⁴

6.1. Trakls nicht-konfessionelle geistliche Poesie – ein Überblick

Georg Trakl, im katholischen Salzburg aufgewachsen und von einer katholischen Gouvernante erzogen, war wie sein Vater und die Geschwister protestantisch getauft (die katholische Mutter trat vor – und wegen – der Eheschließung zum protestantischen Glauben über). So gehörte die Familie also zur Evangelischen Kirchengemeinde in der Diaspora, immerhin mit eigenem Gotteshaus, und Trakl nahm auch als einziger aus seiner Klasse am evangelischen Religionsunterricht teil, was den von ihm auch sonst gepflegten Außenseiterstatus und den kritischen Blick auf die katholische Frömmigkeit mitgeprägt haben dürfte, und wurde evangelisch konfirmiert (vgl. Weichselbaum 2014, S. 10f., 16ff., 27f., 33f.). In Gottesdienst und Religionsunterricht hat er mit Sicherheit den evangelischen Katechismus und nicht wenige Kirchenlieder des Luthertums kennen gelernt, ja wie üblich auswendig lernen müssen. Von daher war ihm die im Protestantismus zentrale Frage nach der persönlichen (Sünden-)Schuld und ihrer Sühnung vertraut, die nicht wie im Katholizismus durch eigene ‚Werke‘ und die Gnadenmittel der Kirche, sondern durch individuelle Buße und den Glauben an das vom Erlöser erwirkte und geschenkte Heil zuteil wird, wobei aber auch der Gläubige zeitlebens „iustus et peccator“ bleibt.

Allerdings führt es nicht weit, katholische und protestantische Motive in Trakls Lyrik unterscheiden oder gar gegeneinander ‚verrechnen‘ zu wollen. Zwar finden sich mancherlei Spuren und Motive katholischer Frömmigkeit in den Gedichten, klösterliches Leben mit Nonnen und Mönchen, Marien- und Heiligenverehrung, Motive im Umkreis katholischer Riten (Weihrauch, häufiges Glockenläuten, „Mesnerknaben“ oder Priester mit dem „Scharlach“ ihres „ehrwürdigen Gewands“), und vor allem in den frühen Gedichten scheint Trakls Kirchenkritik sich an der – in Salzburg unübersehbaren – Pracht, Sinnlichkeit und damit auch Ästhetizität des äußeren Erscheinungsbildes der Katholischen Kirche festzumachen (vgl. etwa *Der Heilige*, *Die tote Kirche*, *Die Kirche* oder *Allerseelen*; HKA I, S. 254, 256, 283, 22). Andererseits ist die Kritik aber auch auf den Inhalt der evangelischen Frömmigkeit applizierbar (etwa in *Crucifixus*, HKA I, S. 245). Im Verlauf der Entwicklungsstufen verlieren einzelne Motive ohnehin ihre konfessio-

24 Trakls Werke werden mit den in der Forschung eingebürgerten Siglen der beiden historisch-kritischen Ausgaben zitiert:

HKA I, II: Trakl, Georg: Dichtungen und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. v. Walther Killy und Hans Szklennar. 2 Bde. Salzburg: Otto Müller Verlag 1969.

ITA I–VI: Trakl, Georg: Sämtliche Werke und Briefwechsel. Innsbrucker Ausgabe. Historisch-kritische Ausgabe mit Faksimiles der handschriftlichen Texte Trakls. Hg. v. Eberhard Saueremann u. Hermann Zwerschina. Frankfurt am Main / Basel: Stroemfeld Verlag. 6 Bde. 1995–2014.

nelle Verankerung – so Brot und Wein, das Glockenläuten, die Kirche als Gotteshaus –, und es ist bezeichnend, dass Trakl in seinem Hauptwerk *Sebastian im Traum* (1915) als bedeutsame Selbstfigurationen den katholischen Heiligen und Märtyrer *Sebastian* und die Figur des *Mönchs* und des mönchischen *Elis* wählt.²⁵ Gerade diese Figuration des Mönchs, in der ja auch die mystisch-inbrünstige, grüblerische und selbstquälerische Seite katholischer ‚Heiligkeit‘ personifiziert erscheint, relativiert auch Wolfgang Braungarts Diagnose einer poetologisch fruchtbaren Spannung in Trakls Werk zwischen der Anziehungskraft anschaulicher und geordneter katholischer Ästhetizität und der protestantischen Erfahrung von Selbstzweifel, Verdunklung und Abschottung.²⁶ Unverkennbar indes rekurren die Gedichte auch auf das den Konfessionen gemeinsame christliche Glaubens-Erbe. Dazu gehören vorab die zahlreichen intertextuellen Verweise auf die Bibel, ihre Legenden, Mythen, Geschichten und ‚Weisheiten‘. Dazu gehören ferner insbesondere Erinnerungen an den Sündenfall („O das grünende Kreuz. In dunklem Gespräch / Erkannten sich Mann und Weib.“ *Im Dunkel*; HKA I, S. 143), an die Erbsünde („Groß ist die Schuld des Geborenen.“ *Anif*; HKA I, S. 114; „O, die Geburt des Menschen. [...] Seufzend erblickt sein Bild der gefallene Engel.“ *Geburt*; HKA I, S. 75) oder an die entscheidenden Sakramente Brot und Wein als von Christus eingesetzte Zeichen liebender Vereinigung und Erlösung („Und der Frieden des Mahls; denn geheiligt ist Brot und Wein / Von Gottes Händen“; *Gesang des Abgeschiedenen*, HKA I, S. 144; analog in *Ein Winterabend*, HKA I, S. 102) sowie an die Gewissheit barmherziger Erlösung („Strahlender Arme Erbarmen / Umfängt ein brechendes Herz.“ *Gesang einer gefangenen Amsel*;²⁷ HKA I, S. 135).

Über solche verstreuten christlichen Signale hinaus weist Trakls Werk aber einen beachtlichen Anteil geistlicher Poesie auf, die sich mit den lyrischen Entwicklungsphasen stilistisch und inhaltlich signifikant verändert. Im Frühwerk der *Sammlung 1909* dominiert in den Gedichten *Andacht*, *Sabbath*, *Gedicht*, *Crucifixus*, *Blutschuld*, *Der Heilige*, *Die tote Kirche* (HKA I, S. 222-256) eine radikale, zum Teil plakative und auch von Baudelaire und Rimbaud inspirierte Kritik an *veräußerlichten* oder *entarteten* Erscheinungs- und Frömmigkeitsformen christlicher und besonders katholischer Religiosität. In Trakls erster publizierter Sammlung *Gedichte* (1913), die mit dem dominanten Rei-

25 Vgl. dazu Doppler, Alfred: Sebastian als Autorkonfiguration. In: Degner, Uta / Weichselbaum, Hans / Wolf, Norbert Christian (Hg.): Autorschaft und Poetik in Texten und Kontexten Georg Trakls. Salzburg / Wien: Otto Müller Verlag 2016 (Trakl-Studien Bd. 26), S. 19–41. – Weichselbaum, Hans: Die Figur des Mönchs bei Georg Trakl. Ebd., S. 117–131.

26 Braungart, Wolfgang: Zwischen Protestantismus und Katholizismus. Zu einem poetischen Strukturprinzip der Lyrik Georg Trakls. In: Ders.: Literatur und Religion in der Moderne. Paderborn: Wilhelm Fink 2016, S. 361–381, hier S. 366ff.

27 Vgl. dazu Csúri, Károly: Gesang einer gefangenen Amsel. In: Kemper, Hans-Georg (Hg.): Interpretationen. Gedichte von Georg Trakl. Stuttgart: Reclam 1999, S. 169–188.

hungsstil der zweiten Werkstufe zugehört, stellen sich einige Gedichte schon mit ihrem Titel auffallend in die Tradition des *Geistlichen Liedes*, aber gerade diese rechnen mit den *Inhalten* christlicher Frömmigkeit besonders scharf ab oder lösen sie geradezu in ‚Schall‘ und ‚Rausch‘ auf. So *Geistliches Lied*, *De profundis*, *Psalm*, *Rosenkranzlied*, *Amen* (dazu *Allerseelen* als Kritik am veräußerlichten katholischen Feiertag). Das Hauptwerk *Sebastian im Traum* erschafft mit der schon im Titel als Märtyrer stilisierten Selbstfiguration des leidenden Subjekts eine autonom anmutende, genuin ästhetische Sphäre des Geistlichen und ‚Seelischen‘ und in ihr versucht der Autor, das Problem von Schuld und Sühne auf dem Wege einer ästhetischen oder „poetischen Religiosität“ zu verhandeln.²⁸ Hierauf verweisen auch wiederum bereits einige Titel: *Stundenlied*, *Geistliche Dämmerung*, *Abendländisches Lied*, *Verklärung*, *Passion*, *Herbstseele*, *Frühling der Seele*, dazu *Ein Winterabend*, *Afra*, *Sommersneige* und *Gesang des Abgeschiedenen*. Die hier ins Ästhetisch-Geistliche gewendete Motivik strahlt dann in weitere Texte, darunter auch Prosa-Gedichte wie *Winternacht* oder *Traum und Umnachtung*, aus. Zu diesen ‚geistlichen Sachen‘ gehört aber auch, wie schon angedeutet, die radikale Darstellung des Bösen (u. a. *Traum des Bösen*, *Trompeten*, *Die Verfluchten*, *Verwandlung des Bösen*, *Vorhölle*, *Traum und Umnachtung*). Und zwischen diesen Polen des extrem Bösen, in dessen Bereich der Mensch ein vom Verhängnis verworfenes und von seinen Trieben gelenktes ‚Nichts‘ ist, und dem Gegenpol der rauschhaften Erhebung in einen Zeit-Raum himmlisch-reiner, paradiesischer Erlösung aus den Schrecken der Materialität, den „mondernen“ Wirnissen und der Macht der Finsternis, in dem das Ich wenigstens momenthaft einen göttlichen Frieden zu finden scheint, schwanken und zirkulieren die geistlichen Gedichte Trakls, auf der zweiten Stufe noch neben- und gegeneinander (oft auch im Reihungsstil eines Gedichts), im *Sebastian im Traum* dagegen sind die Pole – wie Csúri mehrfach herausgearbeitet hat – kunstvoll zyklisch aufeinander bezogen, am eindrucksvollsten im deshalb später zu betrachtenden Teilzyklus *Siebengesang des Todes*.²⁹ Während der kurzen vierten Schaffensphase, die mit Trakls Einsatz als Militärapotheker im *Ersten Weltkrieg* zusammenfällt, öffnen sich die Gedichte aus ihrem Versponnensein in einen privat anmutenden Mythos der (Kriegs-)Realität neu und gewinnen einen seherischen Charakter, der den endgültigen Untergang prophezeit,

28 Vgl. Csúri, Károly: Zur poetischen Religiosität in Trakls Dichtung. In: Auckenthaler, Karlheinz F. (Hg.): *Numinoses und Heiliges in der österreichischen Literatur*. Bern u. a.: Peter Lang 1995, S. 111–139. Auch hier arbeitet Csúri bereits mit der Kategorie der Transparenz, die es Trakl ermöglicht, ästhetische und religiöse Motive aufeinander hin durchlässig werden zu lassen und strukturell aufeinander zu beziehen.

29 Csúri, Károly: Einzelgedicht und zyklische Struktur. Erklärungstheoretische Überlegungen zum Teilzyklus *Siebengesang des Todes* aus Georg Trakls *Sebastian im Traum*. In: Ders. (Hg.): *Georg Trakl und die literarische Moderne* (Anm. 2), S. 31–76. – Wiederabgedruckt in: Csúri, Károly: *Poetische Konstruktionen. Methodologische Studien zu Werken der klassischen Moderne*. Wien: Praesens Verlag 2016, S. 68–106 (hier zitiert als 2016b). – Csúri 2016a, S. 170–239.

also ohne die der Apokalypse eigene Hoffnung auf radikale Erneuerung (u. a. *Das Herz, Das Gewitter, Der Abend, Die Schwermut, Klage, Grodek*), und diesen dann auch mit dem eigenen Suizid ‚beglaubigt‘. Dies sei nun in der Folge der Entwicklungsphasen exemplarisch aufgezeigt.

6.2. Selbsterkenntnis und Kirchenkritik im Frühwerk – mit und gegen Nietzsche

Neben seiner christlichen Sozialisation stand schon der jugendliche Trakl wie viele Zeitgenossen im Banne Friedrich Nietzsches, der in seinem *Zarathustra* auch das Menschenbild der Renaissance wiederbelebte: „Der Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen Tier und Übermensch – ein Seil über einem Abgrunde.“³⁰ Und in seinem Frühwerk hatte Nietzsche im Zeichen des Griechentums zum Kampf gegen das Christentum und seine die Lebenskräfte schwächende Mitleids-Moral aufgerufen. Er beschwor vor allem den Kult um den Weingott Dionysos als Vorbild einer sich bis zur Ekstase entgrenzenden und damit ins ‚Über-menschliche‘ vergöttlichenden Gemeinschaft, die auch in der Kunst darzustellen sei. So auch in seiner *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*:

Singend und tanzend äußert sich der Mensch als Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit: [...] als Gott fühlt er sich, er selbst wandelt jetzt so verückt und erhoben, wie er die Götter im Traume wandeln sah. Der Mensch ist nicht mehr Künstler, er ist Kunstwerk geworden: die Kunstgewalt der ganzen Natur, zur höchsten Wonnebefriedigung des Ur-Einen, offenbart sich hier unter den Schauern des Rausches.³¹

Der von Nietzsche propagierte und daher literarisch-philosophisch vermittelte dionysische Rausch bot Trakl gleichsam die Lizenz zur poetischen Umsetzung, die er mit analogen Rausch- und Drogenmotiven aus der Lyrik Baudelaires, Rimbauds und Verlaines verbinden konnte (vgl. Kemper 2014, S. 115ff.). Doch hatte der Rausch zugleich eine eminente persönliche Bedeutung für den schon als Schüler der Drogensucht verfallenen angehenden Poeten, der deshalb auch früh versuchte, den Drogenrausch in literarischen Rausch-Träumen zu gestalten. Sein Drogenmissbrauch, der ihn seine bürgerliche Existenz, seine Gesundheit und schließlich das Leben kostete und über den er als gesellschaftliches Tabu ebenfalls kaum zu sprechen vermochte, erscheint als „Rauschtraum“

30 Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. In: Ders.: Werke II. Hg. v. Karl Schlechta. Frankfurt am Main / Berlin / Wien: Ullstein Verlag 1972, S. 275-561, hier S. 281. Vgl. dazu auch Thauerer 2007, S. 11.

31 Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus (1872/86). [1. Aufl. 1872 u. 2. Aufl. 1874 (ersch. 1878) u.d.T. Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Neuaufl. 1886 mit dem beigegebenen *Versuch einer Selbstkritik*]. In: Werke I. Hg. v. Karl Schlechta. Frankfurt am Main / Berlin / Wien: Ullstein Verlag 1972, S. 7-134, hier S. 25.

geradezu strukturbildend in seiner Poesie.³² Und dieser Rausch wird „erwachend“ immer wieder als schuldhaft empfunden. So auch in der frühen Darstellung des jugendstilhaft-ekstatischen Liebesrausches im *Dialog Maria Magdalena*, der zugleich Nietzsches Propaganda des Dionysos-Kultes verpflichtet ist: Diese „herrlichste Hetäre“ tanzt sich als Dionysos-Verehrerin in einer „kleinen Schenke“ in einen ekstatischen Rausch, dadurch

- 32 Die vielen Verse und Gedichte *mit und ohne* inhaltliche Darstellung von Rauschzuständen gewinnen eine für Trakl ganz entscheidende Rauschdimension hinzu, wenn man sie auch in *Stil, Form und Struktur als poetische Inszenierungen von Rauschträumen* begreift. Trakl hat seinen Texten die Form poetischer Drogenträume angedichtet und – vor allem seit der dritten Schaffensphase – mit kulturgeschichtlichen Darstellungsformen von Rauscherfahrungen angereichert, aber damit zugleich auch die Bildwelten und –folgen der eigenen Rauscherfahrung verarbeitet (vgl. Kemper 2014, S. 46ff.). Das ist hier auf knappem Raum an den Texten nicht nachweisbar, aber summarisch seien doch die wichtigsten Stileigentümlichkeiten benannt. – Aus dem großen Arsenal abendländischer Rauschdiskurse und aus modernen Beschreibungsversuchen von Rauschwirkungen in den Laboren der Pharma-Industrie hat die Forschung einen Katalog typischer Rauschwahrnehmungen erstellt, dessen Kategorien sich gehäuft als *poetische Stil- und Strukturierungselemente* in Trakls Texten finden. Dazu gehören *hypersensible und extrem gesteigerte (Sinnes-)Wahrnehmungen*, darunter insbesondere eine *Hörschärfe*, der sich die ausgefeilte lyrische Musikalität dieser Texte verdankt, sowie die Fülle haptischer und olfaktorischer Wahrnehmungen. Dazu gehören ferner *synästhetische Erfahrungen* („Farbenhören“, „Musiksehen“ oder „-fühlen“), *intensiviertes Farbempfinden* mit Farbabstraktionen und den davon ausgehenden Stimmungen und gegensätzlichen Wirkungen. Auffällig für den Rauschraum und Trakls Gedichte sind auch *Veränderungen und Verunklarungen des Raum- und Zeitempfindens*. Raum und Zeit erhalten unwirkliche bis ungeheure Dimensionen. Neben der Abstraktion verunklarern und entkonkretisieren korrelativ dazu die zahlreichen *Pluralisierungen* der Motive in den Bildern die Anschauung. Aus der drogeninduzierten Veränderung des Raum- und Zeitempfindens erwuchs nach Sattler auch das Stilmittel der Gleich-Zeitigkeit in der *Simultanität* des von Trakl 1910 selbst mit erfundenen expressionistischen Reihungsstils, welche „dem tatsächlichen Erleben eines Kokainberauschten entspricht“. (Sattler, Eve: *Vergiftete Sensationen*. Soziale und kulturelle Dimensionen des Rauschmittelkonsums im literarischen Expressionismus 1910–1914. Essen: Klartext Verlag 2010, S. 153). Besonders auffällige Wahrnehmungsformen des Rauschträumers sind ferner die bei Trakl gehäuft gestalteten *Illusionen, Transformationen und Halluzinationen* sowie *Empfindungen der Ich-Entgrenzung* (mit der Übertragung menschlicher Empfindungen auf Natur und Umwelt). So dehnt sich gleichsam die Sprechinstanz in die Motivwelt seiner Texte aus, Ich und Nicht-Ich sind kaum zu unterscheiden, und ein „Ich“ tritt denn auch explizit als Sprecher gerade in den Gedichten der zweiten Phase kaum in Erscheinung. In solcher durch hohe Emotionalität und ‚ungreifbare‘ *Stimmung* geprägten Darstellung liegt offenbar ein Höhepunkt der Rauscherfahrung, und hierbei spielen besonders auch die Motive des *Tönens* und des *Fluiden* (Wasser, Wind, Düfte u. a.) und vor allem das Motiv des *Rauschens* eine besondere Rolle, in welchem sich der Rausch selbst ja bereits sprachakustisch verbirgt oder entbindet. Rauschraumtypisch sind ferner eine *Lähmung der Willenskraft* (im Zustand des Berauschtseins), das *Gefühl der Isolation* (mit Ausgeschlossenheit, Abgeschiedenheit, mönchischer Einsamkeit, Melancholie), die *Wahrnehmung gnostischer Bilderwelten*, ferner Übergänge und Dämmerungen in Wahrnehmung und Wahrnehmungsfolge der Bilder im selben Gedicht, eine *Selektion der Motivwelt* mit einem ‚Thesaurus‘ ausgewählter Motive und Bilder und dessen *Wiederholung*, verbunden mit *Weltverlust*, also der Ausblendung ganzer Wirklichkeitsbereiche, und stattdessen die in Rauschträumen tatsächlich erlebte *vor-moderne, teils auch kindliche, mythische und hermetische Welt in Vermischung mit der eigenen Kindheit*. Diese stilistischen und motivischen Tendenzen steigern und vereinigen sich vor allem in der dritten, vom Hauptwerk *Sebastian im Traum* geprägten Schaffensphase Trakls.

in einen Zustand der Selbstvergottung, und ihre Körpersprache erscheint als Ausdruck unbeschreiblichen sexuellen Genusses: „Niemals sah ich ein Weib schöner tanzen, nie berauschter; der Rhythmus ihres Körpers ließ mich seltsam dunkle Traumbilder schauen, dass heiße Fieberschauer meinen Körper durchbeben.“ (Usw.; HKA I, S. 196) Doch als ein „seltsamer Prophet“ in „härenem Gewand“, nämlich Christus, vorübergeht und sie nur anschaut, wird sie, eben noch das Sinnbild vollendeter Schönheit und Freude, plötzlich schuldhaft zu einem ‚Nichts‘ – sie „erniedrigte sich vor Ihm – und sah zu Ihm auf wie zu einem Gott“, um fortan nur ihm zu dienen (HKA I, S. 197). In der Verherrlichung des sexuellen Rausches, das wird hier deutlich, folgt Trakl Nietzsche nicht. Dieser Motivbereich ist bei ihm meist mit Schuld und Verhängnis beladen. Zugleich vermag Trakl aber offenbar auch die Heilsbotschaft Christi für sich nicht mehr anzunehmen. Das zeigt sich exemplarisch in dem frühen *Gedicht*, das ganz in der Tradition des *Geistlichen Liedes* ein ‚Gnothiseauton‘ der Sprechinstanz gestaltet:

Ein frommes Lied kam zu mir her:
Du einfach Herz, du heilig Blut,
O nimm von mir so böse Glut!
Da ward's erhört und klagt nicht mehr!

Mein Herz ist jeder Sünde schwer
Und zehrt sich auf in böser Glut,
Und ruft nicht an das heilige Blut,
Und ist so stumm und tränenleer. (HKA I, S. 234)

Von der Gattungsgeschichte her wird man dem ‚Ich‘ einen nicht-fiktionalen Status zubilligen dürfen, zumal es sich zur Verstärkung seines Anspruchs auf Authentizität der Funktion des „frommen Liedes“ als Gemeinschaftslied im Rahmen des kirchlichen Kultus entgegenstellt. Diesem ‚Ich‘, das seine Sünden als so schwerwiegend empfindet und so in ihnen gefangen ist, dass es das „heilige Blut“ nicht mehr anrufen kann oder will und deshalb in trostlosem Schuldbewusstsein verharrt und das deshalb der kirchlichen Glaubensgemeinschaft entsagt, können offenbar weder Dionysos noch der Gekreuzigte mehr helfen. Hier artikuliert sich ein ‚unerlöstes Subjekt‘ und es kann von seinem Leiden nur sprechen, indem es sich selbst als Leidendes sakralisiert, und zwar in der Poesie selbst, hier noch in der Aneignung des lyrikgeschichtlich vorgegebenen, dem frommen christlichen Kultus zugehörigen Kirchenlieds.

Als Hauptsünde tritt schon im Frühwerk eine fehlgeleitete Sexualität in den Blick, sei es als exhibitionistische Selbstpreisgabe auch des Körpers wie bei der Hetäre Maria, womit erneut – gegen Nietzsche gewendet – der Dionysos-Kult in die Kritik gerät, sei es im Sinne von Nietzsches Kritik an der pruden und leibfeindlichen christlichen Sexualmoral, aus der u. a. auch das Mönchsideal hervorgegangen ist. So beschreibt das kurz

nach der Schulzeit entstandene – zunächst offenbar unter dem Titel *Der Mönch* Franz Bruckbauer gewidmete – Gedicht *Der Heilige* (mit Allusionen an Baudelaires Gedichte *Le mauvais Moine* und *La Prière d'un païen*) einen von „grausam-unzüchtigen Bildern“ gequälten Mönch und dessen von „ungestillter Lust“ erfülltes Gebet: „Und nicht so trunken tönt das Evöe / Des Dionys, als wenn in tödlicher, / Wutgeifernder Extase Erfüllung sich / Erzwingt sein Qualschrei: Exaudi me, o Maria!“ (ITA I, S. 88) Der Jubelruf der rauschhaften Kultfeier des Weingottes Dionysos illustriert den ekstatischen Qualschrei als in blasphemischer Entheiligung auf die Mutter Gottes gerichteten Lust-Schrei. Trieb und Sucht, die das Vergottungsstreben des Heiligen pervertieren: das hat Signalcharakter auch für die späteren ‚mönchischen‘ Selbstentwürfe des Autors.

Im Kontext der eingangs zitierten Überzeugung der Anhänger der hermetischen Tradition, die Sexualität selbst sei Hauptursache der Erbsünde und müsse durch Wiederherstellung der Androgynität gesühnt werden, gewinnt das zweite Hauptmotiv in Trakls Werk, nämlich der Geschwister-Inzest, ein eminent kulturgeschichtliches Gewicht, weil sich in dieser auch gesellschaftlich absolut tabuisierten Todsünde die zwischengeschlechtliche Beziehung auf dem Höhepunkt sexueller Entartung darstellen lässt – und in der Literatur ja auch häufig dargestellt wurde. Die Sühne für eine solche Schuld überfordert – wie gleich an Trakls Inzest-Gedichten zu sehen – die traditionellen Vergebungs- und Reinigungs-Rituale der christlichen Konfessionen, und auch dies dürfte mit zur geradezu verzweiflungsvollen poetischen Erlösungs-, Sucht‘ seiner Texte beigetragen haben. So thematisiert Trakl den Inzest schon in dem frühen dreistrophigen Gedicht *Blutschuld* (hier Str. 1): „Es dräut die Nacht am Lager unsrer Küsse. / Es flüstert wo: Wer nimmt von euch die Schuld? / Noch bebend von verruchter Wollust Süße / Wir beten: Verzeih uns, Maria, in deiner Huld!“ In den folgenden Strophen „träumen“ und dann „schluchzen“ die Geschwister dieses Gebet, versündigen sich aber zwanghaft immer wieder und vertiefen so ihre Schuld (HKA I, S. 249). Auch dieser Text kann im Kontext der frühen *Sammlung 1909* als Beispiel für ein Ich dienen, das sich wie im *Gedicht* als zu „jeder Sünde“ bereites und in „böser Glut“ verzehrendes „Herz“ bezichtigt und dezidiert einer frommen christlich-kirchlichen „Erlösung“ verschließt.

Die Inzest-Problematik durchzieht auch die späteren Entwicklungsphasen und verbindet sich mit dem geradezu obsessiv rekurrenten Motiv der ‚Schwester‘. Mit Hilfe dieses Motivs gestaltet Trakl aber auch – wie noch zu zeigen ist – die Sehnsucht nach Wiedererlangung der Androgynie. Trakl erprobt eine Erlösung also auch im Kontext hermetischer Tradition, ‚verunreinigt‘ diese aber durch Vollzug der Androgynie mit der ‚Schwester‘. Und auch hierbei fragt sich, ob die Sprechinstanz in Trakls Gedichten nicht authentische biographische Probleme mitverhandelt, die zugleich literatur- und kulturgeschichtlich vermittelt erscheinen (so wie sich analog das Ich des Kirchenliedes im Kontext christlichen Glaubens-Wissens artikuliert). Denn bekanntlich drängt sich

diese biographische Problematik bei Trakl geradezu auf. Die erotisch geprägte Zuneigung schon des Heranwachsenden zu seiner vier Jahre jüngeren Schwester Grete blieb selbst den Eltern nicht verborgen und veranlasste sie, die Tochter deshalb während ihrer Schulzeit zwei externen Internaten anzuvertrauen.³³ Biographisch ist eine inzestuöse Beziehung weder nachgewiesen noch widerlegt, aber zumindest als Wunschphantasie und dadurch ausgelöstes Schuldgefühl in seiner Poesie präsent. Zugleich hat Trakl auch seine sog. ‚Lieblingsschwester‘ 1910 während der gemeinsamen Studienzeit in Wien zum Drogengebrauch verführt, und schon damit lud er schwere Schuld auf sich und musste fortan mit ansehen, wie auch ihr Leben durch die „Gifte“ wie sein eigenes zunehmend außer Kontrolle geriet. Und in verschiedenen bedeutsamen und zugleich besonders ‚geistlichen‘ Gedichten wird der Drogenrausch mit der Schwester- und Inzest-Problematik unter dem Aspekt von Schuld und Sühne verknüpft. Offenbar – das wäre meine These – sieht Trakl für seine persönliche Schuld keine andere Möglichkeit, als sie in seiner *Dichtung* zu thematisieren und ästhetisch zu bereinigen. Und dies angesichts der Verweigerung christlicher Erlösung zugleich wie im *Gedicht* in Form einer poetischen Heiligung des unerlöst leidenden Subjekts. Diese Form hat Trakl in allen Werkphasen erprobt und artistisch verfeinert.

6.3. Rätselhaftes, rauschhaftes *Geistliches Lied* – „Dem Schlafenden dadoben“

Eine solche Verfeinerung ereignet sich auch im folgenden, der *zweiten* Werkphase zugehörigen *Geistlichen Lied* aus der Sammlung *Gedichte* (1913).³⁴ Auch dieses greift auf die durch den christlichen Kultus ‚geheiligte‘ Gattung zurück, setzt aber deren Lob-, Bitt- und Trost-Funktionen nicht fort. Es bleibt unzugänglich, während die liedhafte Form und die verschwenderische Klangfülle faszinierend wirken:

Zeichen, seltne Stickerein
Malt ein flackernd Blumenbeet.
Gottes blauer Odem weht
In den Gartensaal herein,
Heiter ein.
Ragt ein Kreuz im wilden Wein.

33 Vgl. Schmölzer, Hilde: *Dunkle Liebe eines wilden Geschlechts*. Georg und Margarethe Trakl. Tübingen: Francke Verlag 2013, S. 23ff.

34 Vgl. zu diesem Gedicht Krause, Frank: *Sakralisierung unerlöster Subjektivität. Zur Problemgeschichte des zivilisations- und kulturkritischen Expressionismus*. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang Verlag 2000, S. 493ff. – Kemper 2014, S. 181ff.

Hör' im Dorf sich viele freun,
Gärtner an der Mauer mäht,
Leise eine Orgel geht,
Mischet Klang und goldenen Schein,
Klang und Schein.
Liebe segnet Brot und Wein.

Mädchen kommen auch herein
Und der Hahn zum letzten kräht.
Sacht ein morsches Gitter geht
Und in Rosen Kranz und Reihn,
Rosenrein
Ruht Maria weiß und fein.

Bettler dort am alten Stein
Scheint verstorben im Gebet,
Sanft ein Hirt vom Hügel geht
Und ein Engel singt im Hain,
Nah im Hain
Kinder in den Schlaf hincin. (HKA I, S. 30)

Zunächst entsteht ein positiver Eindruck, unterstützt durch die auffällig liedhafte Form und die Reimstruktur mit nur zwei identischen Reimfolgen in allen Strophen. Die zweiehebige fünfte Zeile repetiert und verstärkt als melodisches Echo Motivik und Bild des vorhergehenden Verses, und Assonanzen und Alliterationen erhöhen den sangbaren Eindruck des *Liedes*.

Dem scheint der Inhalt aber nur zum Teil zu entsprechen. Dazu hebe ich drei Aspekte hervor. *Zunächst* erscheinen im Gedicht dominant positive christliche Motive und Bilder. Gottes „Odem“ weht „heiter“, im Dorf „freun“ sich viele, die „Orgel“ klingt, „Liebe segnet Brot und Wein“. Doch im zweiten Teil werden die „Mädchen“ mit Jesu Prophezeiung seiner dreimaligen Verleugnung, ehe der Hahn kräht, verbunden (in *Drei Blicke in einen Opal* heißt es: „Und Mädchen, die wie Gift den Leib des Herrn umschlingen.“ HKA I, S. 67) und in der letzten Strophe irritiert das Bild vom „im Gebet“ „verstorbenen Bettler“. Die Schlussverse stellen aber wieder eine „heitere“ Bindung zum Anfang her und spiegeln anknüpfend an den Orgelklang mit dem „Singen“ der Engel poetologisch die Funktion des Lieds. Aber Art und Ziel der Frömmigkeit bleiben unklar.

Die Rätsel vertiefen sich *zweitens* mit der Schlusszeile der ersten Strophe, denn hier stehen plötzlich das christliche „Kreuz“ und der „wilde Wein“ – verstehbar als Zeichen der Sphäre des Weingottes Dionysos – neben- oder auch gegeneinander. Die zweite Strophe setzt diese Ambiguität von christlicher und dionysisch-apollinischer Sphäre fort; denn die christlichem Ritus zuzuordnende „Orgel“ „Mischet“ in synästhetischer Doppelung „Klang und goldenen Schein, / Klang und Schein“: Von Nietzsches

Artisten-Metaphysik her verbindet sie also im Musikalischen das Dionysische mit dem „Schein“ des Apollinischen. In der dritten Strophe könnten die „Mädchen“ den Eintritt dionysisch-erotischer Lebensfreude und damit eine Verleugnung der Gefolgschaft Jesu anzeigen, doch würde diese sogleich wieder mit „Maria“ konterkariert; denn diese erscheint „rosenrein“ und „weiß und fein“ als *das* christliche Symbol der Reinheit und Unberührtheit und Gegenbild aller in den „Mädchen“ vielleicht evozierten dionysischen Sinnlichkeit. Zugleich erscheint Maria nicht wie in der katholischen Ikonographie als triumphierende ‚Himmelskönigin‘, sondern sie „ruht“ – in einem Grabmal? Also in vorausdeutender Analogie zum „verstorbenen Bettler“? – Weder Nietzsches Schlachtruf „Dionysos gegen den Gekreuzigten!“ noch dessen Umkehrung lassen sich den Bildreihen entnehmen. Die christlichen und mythologischen ‚Zeichen‘ sind uneindeutig in ihrem von einem *geistlichen Lied* erwartbaren religiösen Heils-Versprechen oder in einer innerweltlichen Sinngebung.

Diese Einsicht bestätigt sich *drittens* auch, wenn man in der Schlussstrophe mit ihrer auffälligen Konstellation von „Bettler“ und „Kindern“ einen intertextuellen Verweis auf Goethes *Prometheus* erkennen möchte („wären / Nicht Kinder und Bettler / Hoffnungs-volle Toren.“). Durch diese Anspielung verstärkt sich im *Geistlichen Lied* die Kritik an der religiösen Sinngebung menschlicher Existenz. Denn dann war der „im Gebet verstorbene“ „Bettler“ ebenso ein „hoffnungsvoller Tor“ wie die in den „Schlaf“ „gesungenen“ „Kinder“: Prometheus „glühte“ – wie zitiert – „Betrogen, Rettungsdank / Dem *Schlafenden* dadoben“. Werden also in Trakls Lied die „Kinder“ „im „Schlaf“ auch um den „Schlafenden dadoben“ betrogen?

Dieselbe Frage stellt sich bei Trakls großem Gedicht *Psalm* mit erschütternden, auch die schöne Welt der Engel, der Boten himmlischer Herrlichkeit, einbeziehenden Untergangsvisionen: „Aus grauen Zimmern treten Engel mit kotgefleckten Flügeln. / Würmer tropfen von ihren vergilbten Lidern.“³⁵ Dieser hoffnungslose *Anti-Psalm* endet mit dem unsäglichem Vers: „Schweigsam über der Schädelstätte öffnen sich Gottes goldene Augen.“ (HKA I, S. 56) Wenn Gott erst *nach* dem Untergang seiner Schöpfung und dem ‚Golgatha‘ seines Sohnes die „Augen öffnet“ – hat er dann die Zerstörung seines Werkes in „goldener“, aber weltblinder Transzendenz verschlafen? Und stände er dann dem Psalmisten als entscheidender Adressat auch gar nicht mehr zu Verfügung?

Aber wenn auch er schläft, wäre das Einschlafen durch geistlichen Gesang dann statt eines Betrugs als Geste autonomer Selbstpreisgabe zu verstehen? Dies freilich nicht mehr als Ausdruck eines modernen ‚Selbst-Schöpfers‘, der als ‚Ich‘ in Trakls Lied ohnehin nur noch indirekt anwesend ist, sondern als Privilegierung der ‚Nachtseite‘

35 Vgl. zu diesem Gedicht Colombat, Rémy: Psalm (I) (2. Fassung). In: Kemper, Hans-Georg (Hg.): Interpretationen (Anm. 27), S. 62–79.

des selbst „göttlichen“ „Schlafes“ und damit der ‚Nacht‘-Seiten des kindlich Un- und Vorbewussten. Das *Lied* endet also mit einem an die Frühromantik erinnernden Sehnsuchtsbild nach Auflösung, aber nicht in ein neues Reich lebendiger All-Einheit, sondern in die nächtliche Aufhebung aller Konstituentien des Ich, die Trakls Gedichte auch mithilfe von Schlaf/Traum und Drogen (hier dem Wein) anstreben. Das Gedicht kehrt damit den für die „ratio“ nicht fassbaren „Stickerein“ und Sinnangeboten den Rücken und damit zugleich dem ‚Prometheus‘ als Begründungsdokument für die Autonomie des modernen Subjekts. Dieses wird zum ‚Spiel‘-Material einer ästhetischen Textur, die religiöse und mythologische Sinnsetzungen einer Auflösung zuführt, deren ästhetisches Äquivalent liedhafte Musikalität ist.

So gewinnt der Titel *Geistliches Lied* einen selbstreflexiven Sinn: Es ist als Lied – durch seine Musikalität – selbst ‚geistlich‘, also sakral, historisch neu, also nicht mehr primär durch den Inhalt der „geistlichen Sachen“, sondern durch seine dominante, in den Wiederholungsstrukturen verstärkte Ästhetizität. Mittels seiner sakralen Musikalisierung entsagt der Text traditioneller Sinn-Gebung. Stattdessen ist das Subjekt, so scheint es, im ‚schönen Klang‘ rauschhaft im Sinne Nietzsches zum „Kunstwerk geworden“.

Das ist *eine* Form und Möglichkeit ästhetischer ‚Erlösung‘. Weitere, mit der Schuld-Problematik verbundene Sühne-Strategien entwickelt Trakl im *Sebastian im Traum*. Dazu muss ich mich im Folgenden mit einigen Hinweisen zur ‚geistlichen‘ Engführung von Schuld und Sühne im Miteinander von Rausch-Traum und inzestuöser ‚Schwester‘-Beziehung begnügen.

6.4. Ästhetik der Erlösung – Schuld und Sühne im „sanften Gesang des Bruders“

Der aus 15 Gedichten bestehende Teilzyklus *Siebengesang des Todes* aus *Sebastian im Traum* entfaltet die originelle Traklsche Bildwelt aus einem komplexen Gewebe von mythisch-archaischen Natur- und Landschaftsmotiven sowie intertextuell verschlüsselten autobiographisch anmutenden Figurationen. Zuletzt hat Csúri dieses Gewebe auf der Basis von Einzeltext-Analysen in seinem zyklischen Zusammenhang transparent erschlossen (vgl. Anm. 29). Gleich das erste vierstrophige Gedicht *Ruh und Schweigen* entwirft mit seinen einzigartigen Bildern eine mythische Szenerie, die mit dem Sonnenuntergang zugleich den Beginn einer urzeitlichen Schöpfungs-Eiszeit anzudeuten scheint: „Hirten begruben die Sonne im kahlen Wald. / Ein Fischer zog / In harenem Netz den Mond aus frierendem Weiher.“ (HKA I, S. 113). Die strukturbildende rauschtraumtypische Gestaltung des Gedichts, die ich andernorts detailliert erläutert habe (Kemper 2014, S. 252ff.), tritt inhaltlich vor allem in der zweiten Strophe mit der Entrückung

des „Hauptes“ in den „purpurnen Schlaf“ und den traumhaft-romantischen Signalen der dritten Strophe („Doch immer rührt der schwarze Flug der Vögel / Den Schauenden“) sowie der daraus erwachsenen visionären Schlussstrophe zutage. Dabei bleibt unklar, ob die beiden Schlussverse als Halluzination der „nachtenden Stirne“ zu verstehen sind:

Wieder nachtete die Stirne in mondenem Gestein;
Ein strahlender Jüngling
Erscheint die Schwester in Herbst und schwarzer Verwesung. (HKA I, S. 113)

Der „strahlende Jüngling“ knüpft an die anfängliche „Sonne“ (im Griechischen und Lateinischen männlichen Geschlechts: ‚Helios‘, ‚Sol‘), die „Schwester“ korrespondierend an den heraufbeschworenen „Mond“ (griechisch-lateinisch weiblich: ‚Selene‘, ‚Luna‘) an, woran auch das „mondene Gestein“ erinnert. Mit Recht hat man diesen Schluss als der hermetischen Tradition entstammende androgyne Erlösungsvision gedeutet.³⁶ Sie erfährt hier im Motiv der ‚Schwester‘ eine intertextuell abgesicherte, aber intratextuell aufgeladene, gleichsam privatmythologische Zuspitzung. Über die Religions-Kritik des *Geistlichen Liedes* hinaus eröffnet sich hier eine poetische Bildwelt nicht-christlicher Religiosität. Die auf-,scheinende‘ religiöse Hoffnung auf Erlösung aus dem Zustand der ‚steinernen‘ Materialität wird durch die Bildwelt des Gedichts mythisch generiert und durch die rekurrente Motivik und ausgefeilte Struktur poetisiert. Und dabei gewinnt die Poesie selbst nicht nur eine religiöse Dimension, sondern auch religiöse Substanz, weil diese Vision nur *in* dem Gedicht selbst vollführt werden kann, außerhalb dieser ‚Welt‘ aber – im Unterschied zur Tradition des *Geistlichen Liedes* – keinerlei pragmatische oder gnomische religiöse Funktion und Verbindlichkeit besitzt.

Eine durch spezifisch poetische Mittel und eine Trakl-typische Bildlichkeit ‚vollführte‘ Sakralisierung in einer dem christlichen Ritus des ‚sursum corda‘ analogen Elevation ins Göttlich-Geistliche zeigt das Gedicht *Geistliche Dämmerung* aus demselben Teil-Zyklus:

Stille begegnet am Saum des Waldes
Ein dunkles Wild;
Am Hügel endet leise der Abendwind,

Verstummt die Klage der Amsel,
Und die sanften Flöten des Herbstes
Schweigen im Rohr.

Auf schwarzer Wolke
Befährst du trunken von Mohn
Den nächtigen Weiher,

36 Vgl. Aurnhammer 1986, S. 274f.

Den Sternenhimmel.
Immer tönt der Schwester mondene Stimme
Durch die geistliche Nacht. (HKA I, S. 118)

Mit großer Finesse imaginiert sich dieses Gedicht aus rauschtraumtypischen Wahrnehmungsweisen in einen poetischen Traum-Rausch und aus einer anfänglichen apollinischen Bändigung in ein dionysisches Mysterium hinein.³⁷ Hier genügt es zu sehen, dass nach synästhetischer, optisch-akustischer Erzeugung von erwartungsvoller Ruhe und Stille die dem „dunklen Wild“ als Trakl-typischer Figuration der ‚Schwester‘ bereits eingangs ‚begegnende‘ Sprechinstanz im selbstreflexiven (sich selbst bespiegelnden) „du“ auch inhaltlich – „trunken von Mohn“ als Chiffre für Opiate³⁸ – einen Rauschtraum inszeniert und damit die Hauptsehnsucht eines Drogensüchtigen nach Befreiung und Erlösung aus der ängstigenden und beklemmenden Welt der ‚Realia‘ erfüllt. Das im antiken Mythos – Hermes als Kahn-Führer in den Hades – über Novalis („Wir kommen in dem engen Kahn / Geschwind am Himmelsufer an“³⁹) bis zu Rimbauds *Bateau ivre*⁴⁰ vielfach auch als Rausch-Symbol genutzte Kahn-Motiv führt das Ich über den „nächtigen Weiher“ (als Allusion auf den Hades) zu dem sich im „Weiher“ spiegelnden „Sternenhimmel“. Was der Sänger in Psalm 8 nur aus irdischer Ferne als Zeichen göttlicher Schöpfungsmacht bewundert, wird hier zum Symbol mythisch-dionysischer Selbstentgrenzung des Subjekts. Das lässt sich zunächst als Erlösung im Medium des Ästhetischen und das Phänomen selbst als Traklsche Ästhetik der Erlösung etikettieren. Im Rausch „poetischer Religiosität“ ist das Ich wie Gott. Und hier begegnet wiederum in zugleich anti-christlichem Affront statt des Heilsbringers Christus die all-erfüllende und deshalb göttlich „tönende“, im Gesang des „Bruders“ aufgehende „Stimme“ der „Schwester“, zugleich als neuerliche Verheißung einer dionysischen androgynen Vereinigung zweier vergöttlichter Figurationen.

Aber ‚göttlich‘ sind Sprechinstanz und „Schwester“ nur im *Rausch* der Poesie und die dem „sanften Gesang des Bruders am Abendhügel“ (HKA I, S. 142) korrespondierende ‚schwesterliche‘ „Stimme“ ist „monden“. Csúri hat gerade an diesem Motiv besonders eindringlich die Zwielfichtigkeit der Traklschen Motivwelt aufgezeigt, ihre Fähigkeit

37 Vgl. dazu ausführlich Kemper 2014, S. 258ff.; vgl. auch Kemper, Hans-Georg: Zwischen Dionysos und dem Gekreuzigten. Georg Trakl und der Expressionismus. In: Braungart, Wolfgang / Fuchs, Gotthard / Koch, Manfred (Hg.): Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden II: um 1900. Paderborn u. a.: Ferdinand Schöningh 1998, S. 141–169, hier S. 159. – Vgl. auch Csúri 2016a, S. 203f.

38 Vgl. Roth, Helen: Zur Ästhetik des Rausches in der Literatur. Berlin: Weidler Buchverlag 2013, S. 56ff., 156.

39 Novalis (Friedrich von Hardenberg): Hymnen an die Nacht. In: Ders.: Gedichte. Die Lehrlinge zu Sais. Hg. v. Johannes Mahr. Stuttgart: Reclam 1984, S. 149–162, hier S. 162.

40 Rimbaud, Arthur: Das trunkene Schiff. In: Ders.: Das poetische Werk. Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1980, S. 395–401.

zur Transparenz und zum Umschlag ins Nichtgeheuere und – dann auch als dämonisch empfundene – Nächtliche (vgl. zusammenfassend am Beispiel von *Offenbarung und Untergang* Csúri 2016, S. 303ff.). Im Blick darauf ist auch und gerade die Traklsche Grundkonstellation von Rauschraum und ‚Schwester‘ ein eindrucksvolles Beispiel für die Ambiguität seiner Motiv- und Bildwelten, die geradezu gnostische Wahrnehmungen und Erfahrungen hervorrufen können. Dabei versammelt sich aber diese semantische Kontrarietät als Ambivalenz in den Motiven selbst an und deshalb enthält ein als dominant positiv erfahrener sakraler Moment in sich schon das Potential zum Umschlag ins Gegenteil. Als „mondene“ ist die „Stimme“ nicht „geistlich“ im Sinne von ‚rein‘ oder ‚spirituell‘, wie der Titel suggeriert, sondern zwielichtig, trügerisch und bleibt dionysisch, weil der ‚lunarische‘ Gesang der „Schwester“ neues Verführungspotential entbindet und so den ästhetischen Sühneversuch gerade im – und mit dem – Gelingen eines Rauschtraums verhindert. Und deshalb scheitert letztlich auch die ästhetische Erlösung in ihrer zyklischen Durchführung.

Das gilt – trotz gegenteiliger Interpretationen – ansatzweise auch schon für das im Zyklus nachfolgende inter- und intratextuell hochkomplexe *Abendländische Lied*, das Löffler und Willer in ihre kleine Edition *Geistlicher Lyrik* aufgenommen haben.⁴¹ Dieses auch von Csúri in zugleich ausführlicher Diskussion der Forschung eindringlich analysierte Gedicht (Csúri 2016a, S. 222ff.), das vielfach auf den Geschichtsmythos der fünften Hymne aus Novalis’ geistlichen *Hymnen an die Nacht* rekurriert (vgl. Kemper 2014, S. 264ff.), steht als siebenter Text im Mittelpunkt des Teilzyklus *Siebengesang des Todes*, der seinerseits als dritter Zyklus den Mittelpunkt der fünf Teilzyklen des Gedichtbandes bildet. Der herausgehobenen Platzierung wird das Gedicht durch den ins Weltgeschichtlich-Kulturhistorische ausgeweiteten Entwurf einer Menschheits-Utopie gerecht, die aus den poetisierten Zeichen von Vorwelt, Mittelalter und Gegenwart eine menschheitliche Erlösung *erträumt*; denn die Eingangszeile „O der Seele nächtlicher Flügelschlag:“ stellt das Lied auch mit zahlreichen weiteren rauschraumtypischen Darstellungsformen (vgl. ebd., S. 266ff.) unter die Ägide des Rauschtraums und die vier Strophen entfalten sich in polaren Bildern bis zur Schlussstrophe, in der die Imaginationen keineswegs zufällig im Symbol der Androgynie enden:

O die bittere Stunde des Untergangs,
Da wir ein steinernes Antlitz in schwarzen Wassern beschaun.
Aber strahlend heben die silbernen Lider die Liebenden:
E i n Geschlecht. Weihrauch strömt von rosigen Kissen
Und der süße Gesang der Auferstandenen. (HKA I, S. 119)

41 Löffler, Jörg / Willer, Stefan (Hg.): *Geistliche Lyrik*. Stuttgart: Reclam 2006, S. 163f. Vgl. dazu auch Löffler, Jörg: Religiöse und poetologische Aspekte in Georg Trakls *Abendländischem Lied*. In: Degner / Weichselbaum / Wolf (Hg.): *Autorschaft und Poetik* (Anm. 25), S. 285–293.

Die auch von Csúri zunächst betonte Zweideutigkeit erwächst aus der Bildkomposition der Strophe selbst. Diese wirft interessante interpretatorische Probleme auf. Zunächst markiert sie mit dem „Aber“ in der dritten Zeile einen deutlichen Kontrast. Der „Auferstehung“ geht ein „bitteres“ „Untergangs“-Bild voraus. Das aus den vorherigen Strophen beibehaltene gnomische „wir“ der Sprechinstanz imaginiert in dieser – durch den Blick ins Wasser auch als narzisstische (Selbst-)Bespiegelung deutbaren – Szene mit dem „steinernen Antlitz“ das Traklsche Sinnbild des unerlösten Subjekts, das an *Ruh und Schweigen* erinnert („In blauem Kristall / Wohnt der bleiche Mensch“; „Wieder nachtet die Sterne in mondenem Gestein“) und auch die Motive des ‚mönchisch‘ Einsamen und des bindingslosen ‚Elis‘-haften „Fremdlings“ als weitere wichtige Varianten der Selbstfiguration vereint. Mit diesem Bild des Untergangs gelangt das Gedicht zugleich vom dargestellten ‚Mittelalter‘ der vorherigen beiden Strophen in die „bittere“ „stein“-zeitliche Gegenwart. Und diese scheint von dem ausgeschlossen zu bleiben, was – deutlich mit einem „Aber“ markiert – den „Liebenden“ widerfährt: eben die paradiesische Erlösung zu „*einem* Geschlecht“. Das bei Trakl seltene Wort „Geschlecht“ scheint – verbunden mit den ein ‚Liebeslager‘ andeutenden „rosigen Kissen“ – auf eine nicht nur geistliche Liebe und eine nicht ‚nur‘ engelhafte, sondern auch leibliche Existenzform der „Auferstandenen“ zu verweisen. Dies ergibt sich auch aus der Anspielung auf Novalis’ berühmte siebente Hymne aus dessen *Geistlichen Liedern*: „Einst ist alles Leib. / Ein Leib / In himmlischem Blute / schwimmt das selige Paar.“⁴² Die „Liebenden“ „heben“ die „Lieder“, als erwachten sie aus dem eingangs inszenierten Traum, aus „der Seele nächtlichem Flügelschlag“, aber die Bilder träumen sich nachfolgend sogleich wieder in einen ‚Rausch‘ von „strömendem“ „Weihrauch“ und imaginieren den „süßen“ Himmels-„Gesang“. Wie andere Interpreten und auch ich (Kemper 2014, S. 270) deutet Csúri die „Vision des *einen* Geschlechts aus ihren *strahlend* gehobenen Liedern“ als einen „Transparenzakt, in dem sich Mächtigkeit und Schöpfungskraft reiner Liebe manifestieren: Untergang wird in Auferstehung, Unheil in Heil gewandelt und die verlorene Harmonie und Einheit zwischen Gott und Mensch in einer geschlechtslos-spirituellen Ungeschiedenheit wiederhergestellt.“ (Csúri 2016a, S. 234).

Doch das lässt sich wieder durch den ‚Einbruch‘ der Doppelmotivik von Rausch und ‚Schwester‘ bezweifeln. Für Csúri freilich „scheint in diesem Falle kein einsehbarer Grund und auch kein sprachlicher Beleg“ für den Einfluss des Rausches vorzuliegen (ebd., S. 233). Methodisch kann dieser allerdings mit demselben Verfahren semantischer Kontextualisierung der Motive im Durchgang durch deren Belegstellen erbracht werden, das auch Csúris Motivbestimmungen und den daraus abgeleiteten Transparenz-

42 Novalis (Friedrich von Hardenberg): Geistliche Lieder (1799–1800). In: Ders.: Gedichte (Anm. 39), S. 103–123, hier S. 112.

akten und Schemata zugrunde liegt. Zum einen nämlich ist die Bildkonstellation selbst bereits aus den beiden Fassungen des Gedichts *Nähe des Todes* – dem zweiten Gedicht der (zur katholischen Tradition des *Geistlichen Liedes* zählenden) *Rosenkranzlieder* – bekannt: „O die Nähe des Todes. Laß uns beten. / In dieser Nacht lösen auf lauen Kissen / Vergilbt von Weihrauch sich der Liebenden schwächliche Glieder.“ (HKA I, S. 57) Analog: „O schon lösen in kühleren Kissen / Vergilbt von Weihrauch sich der Liebenden schwächliche Glieder.“ (HKA I, S. 368) Das Bildfeld signalisiert hier mit dem ‚kleinen Tod‘, dem Ende des Liebesspiels, zwar die ‚Nähe des Todes‘, ist aber damit zugleich ein völlig unpassendes, ja provozierendes Ende für ein *Rosenkranzlied*, zumal dieser dreiteilige Binnen-Zyklus mit dem Lied *An die Schwester* eingeleitet und die Deutbarkeit eines inzestuösen Liebesspiels in *Nähe des Todes* von diesem Kontext selbst nahegelegt wird. In der Schlussstrophe des *Abendländischen Liedes* dienen die Liebenden – der *Nähe des Todes* polar entgegengesetzt – nach ihrem Erwachen auf „rosigen Kissen“ als prekäres Bild für eine mit christlichen Vorstellungen nicht vereinbare ‚Auferstehung‘.

Das von Csúri vermisste Rauschhafte wird im „Strömen“ des „Weihrauchs“ indiziert. Weihrauch ist mehrfach olfaktorisches Stimulans von rauschhaften und zugleich verbotenen, sündhaften Liebesszenen (vgl. auch: „In Weihrauchkissen ein Lächeln verhurt und klug.“ HKA I, S. 301) In dem unsäglichen (titellosen) ‚Inzestgedicht‘ *O das Wohnen in der Stille des dämmernden Gartens* (mit der zweiten Zeile: „Da die Augen der Schwester sich rund und dunkel im Bruder aufgetan“) werden die unheilvollen Folgen in der zweiten Strophe wieder in der verschlüsselten Form der „reifenden Birne“, dem „Weihrauch“ und der „Georgine“ (dem weiblichen Georg!) angedeutet: „September reifte die goldene Birne. Süße von Weihrauch / Und die Georgine brennt am alten Zaun“ (HKA I, S. 314).⁴³ Auch im sakralen Bezirk erscheint Weihrauch als intensiver be- und vernebelnder, eher unangenehmer und unreiner Duft – so in *Die Kirche*: „In Weihrauchdünsten schwimmen schmutzige Laugen.“ (HKA I, S. 283; vgl. ebd., S. 256, 263) –, und dies in einer Reihe mit anderen Düften: „Heimlich haucht an blumigen Fenstern / Duft von Weihrauch, Teer und Flieder.“ (HKA I, S. 24) Weihrauch ist demnach Bestandteil der intensiven Rauschwelt des Olfaktorischen und mit der primären Semantik sakraler „Weihe“ adelt Trakl das Betörende, Verführende, ja Verruchte dieses fluidalen Stoffes als etwas Numinoses. Deshalb treten Berauschtigkeit und Weihrauch in den Begründungszusammenhang eines Bildfeldes („Wo Falter flimmern berauscht und irr, in Weihrauchdünsten vergilbt und lau.“ In: Degner / Weichselbaum / Wolf, S. 414), und deshalb benutzt Trakl Weihrauch und Mohn, diese schon seit der Antike bekannte Metapher für Opiate, geradezu als Hendiadyoin für *Rausch*: „Von Mohn und Weihrauch

43 Vgl. dazu Kemper, Hans-Georg: „Wer sind wir?“ Trakls Erinnerung im Vexierbild poetischer Rauschträume. In: Degner / Weichselbaum / Wolf (Hg.): Autorschaft und Poetik (Anm. 25;), S. 213-233, hier S. 218f. – Im Folgenden zitiert als Kemper 2016b.

duften milde Pfühle“ (HKA I, S. 287). Und in diesem Sinne wirkt der Weihrauch wie der generelle Oberbegriff „Duft“ in Trakls Poesie als Generator sowohl für himmelansteigende Träume und Halluzinationen wie als Verführer in triebgesteuerte Sündhaftigkeit wie in *Blutschuld* (Str. 2): „Aus Blumenschalen steigen gierige Düfte, / Umschmeicheln unsere Stirnen bleich von Schuld. / Ermattend unterm Hauch der schwülen Lüfte / Wir träumen: Verzeih uns, Maria, in deiner Huld!“ (HKA I, S. 249) Wenn daher Trakls französischer Übersetzer Robert Rovini „im *Weihrauch* den Opiumrauch“ erkennt (zit. Csúri 2016a, S. 232), dann ist dies keine rationale „Entzifferung einer Geheimsprache“, wie Adrien Finck kritisiert (zit. ebd.), sondern ergibt sich als Resultat der Motivrekurrenz in ihrer Trakl-spezifischen Semantik. Wenn Adrien Finck stattdessen meint, es handele sich in der Schlussstrophe des *Abendländischen Liedes* um eine Erhebung des „Drogenerlebnisses ins Religiöse“ (zit. ebd.), so ist dies denkbar, zumal sich gerade dieser Vorgang – wie gesehen – mehrfach und zuletzt im voranstehenden Gedicht *Geistliche Dämmerung* ereignet. Aber dann ereilt die intratextuell erschließbare negative Semantik des Motivs „Weihrauch“ auch dessen ‚sakralen‘ Gebrauch an dieser Stelle und lässt das rauschhafte Bild als unrein, nichtchristlich und ambivalent erscheinen.

Das gilt nun analog für den „süßen Gesang“, der mit der „Süße von Weihrauch“ korrespondiert und sogleich erneut statt der scheinbar ‚eindeutigen‘ spirituellen Utopie christlicher Auferstehung und Erlösung an die „monden“ „tönende“ „Stimme“ der „Schwester“ aus *Geistliche Dämmerung* erinnert. Von daher fragt sich, ob diese auffällige zyklische Anordnung eine Überbietung und damit ins Religiöse gewendete ‚Bereinigung‘ der *Geistlichen Dämmerung* durch das *Abendländische Lied* bedeuten soll oder umgekehrt dessen Relativierung. Das ist m. E. nicht zu entscheiden und kann daher als ambivalent gedeutet werden. Und obwohl die androgyne Schlussvision des *Abendländischen Liedes* im Blick auf dessen kulturgeschichtliche Repräsentativität eine Bruder-Schwester-Beziehung vom Wortlaut her nicht explizit einbezieht, legt der zyklische Kontext und der durch die „rosigen Kissen“ verstärkte intratextuelle Bezug auf die Liebenden in *Nähe des Todes* sie wiederum nahe. Dann würde das einsame „steinerne Antlitz“, das zuvor „in bitterer Stunde“ leidend „in schwarzen Wassern“ „untergegangen“ ist, eben nur als (die „Schwester“) „Liebendes“ erlöst und ginge im „Gesang der Auferstandenen“ nicht sündlos, sondern eher ambig und ‚rauschhaft‘ auf (ein Eindruck, der nicht entstehen kann, wenn das Gedicht isoliert in einer Anthologie erscheint).

Auch das nachfolgende *Geistliche Gedicht Verklärung* hinterlässt einen ambivalenten Eindruck (vgl. zu diesem Csúri 2016a, S. 192ff.; Kemper 2014, S. 270ff.): einerseits Bilder friedlich-christlicher Heilsbotschaft („Ein weißer Engel sucht Marien heim.“ „Zu deinen Füßen / Öffnen sich die Gräber der Toten“), andererseits zwei „mondene“ Schlussstrophen:

Stille wohnt
 An deinem Mund der herbstliche Mond,
 Trunken von Mohnsaft dunkler Gesang;

Blaue Blume,
 Die leise tönt in vergilbtem Gestein. (HKA I, S. 120)

Die erstere Strophe bietet ein Paradebeispiel für das rauschhafte, durch ausgefeilte Lautsymbolik, Alliterationen, Assonanzen unterstützte, geradezu „trunkene“ und klanghafte Ineinanderfließen der im Lautbestand ohnehin ähnlichen Motive („wohnt“, „Mund“, „Mond“, „Mohnsaft“, „dunkler Gesang“). Dabei ist erneut der Bezug zur zweiten Hälfte von *Geistliche Dämmerung* unüberhörbar. „Die Vereinigung des Poetischen mit dem Nächtlichen und Mondenen, dem Süchtig-Rauschhaften und Melancholischen“, erklärt auch Csúri, „zeigt, dass die Verklärung hier nicht christlich zu deuten ist. Vielmehr handelt es sich um eine dionysisch-poetische Verklärung, um die Metamorphose des Ichs zu einem Schauenden und Halluzinierenden, der die anfänglichen natürlichen und christlichen Elemente [...] in rauschhaft trunkene, in melancholisch-herbstliche Töne und Gesichte *dunklen Gesangs* verwandelt.“ (Csúri 2016a, S. 194; ebenso Csúri 2009, S. 63f.). Dieser latent bedrohliche „dunkle Gesang“ klingt, wie mir scheint, auch hinein in das „leise Tönen“ der „blauen Blume“, auch und gerade, wenn – wie Csúri überzeugend herausarbeitet – die *blaue Blume* als ursprüngliches Emblem für die Geliebte Mathilde in Novalis’ Roman *Heinrich von Ofterdingen* („die Blütenblätter zeigten einen blauen ausgebreiteten Kragen, in welchem ein zartes Gesicht schwebte.“⁴⁴) hier auf die ‚Schwester‘ hin transparent zu werden vermag. Denn dann wäre Csúris Deutung, diese Schlussimagination beschwöre „die verklärte Vision der Schwester, ihr blumen- und sternenhaftes, himmlisch vergeistigtes, Marien- und Mathildenhaftes, transzendent-seelisches Wesen“ herauf und verbildliche „zugleich unausgesprochen die ewig-romantische Sehnsucht und Liebe des sie poetisch verklärenden Ichs nach ihr“ (Csúri 2016a, S. 196), um den kontextuell erschließbaren Gegenpol zu ergänzen: Die „blaue Blume“ „tönt“ nur noch „leise“, erfüllt mit ihrem „dunklen Gesang“ nicht mehr den „Sternenhimmel“, sondern schwindet gleichsam im „vergilbten“, also leblosen „Gestein“, mit dem das Gedicht an das „versteinerte Antlitz“ und das „mondene Gestein“ erinnert, das in *Ruh und Schweigen* aber noch Ausgangspunkt der androgynen Erlösungsvision war. Hier dagegen erscheint die „blaue Blume“ entweder als ‚verwelkender‘ und auch deshalb schmerzlicher Teil dieser unerlösten Steinwelt oder als ein einsames, uneinholbares Sehnsuchszeichen. In diesem Sinne hat Trakl in seinem Epigramm *An Novalis* dessen Poesie als „blaue Blume“ im Sinne eines ‚verklärenden‘ Erinnerungs- und Sehns-

44 Novalis (Friedrich von Hardenberg): *Heinrich von Ofterdingen*. Ein Roman. Hg. von Wolfgang Frühwald. Stuttgart: Reclam 1987, S. 11f. Vgl. ebd., S. 132f.

suchtszeichens in einer nächtlichen Welt des Schmerzes gedeutet: „Eine blaue Blume / Fortlebt sein Lied im nächtlichen Haus der Schmerzen.“ (HKA I, S. 325) Und der Titel *Verklärung* verweist auf Jesu Prophezeiung des eigenen Martyriums am Vorabend seiner Gefangennahme in Gethsemane: „Ist Gott verklärt in ihm, so wird ihn Gott auch verklären in sich selbst und wird ihn bald verklären.“ (Joh 13, 32) So wird *Verklärung* zu einem weiteren Moll-„Ton“ im musikalisch dominanten *Siebengesang des Todes*.

Und dieser ‚dunkle‘ Ton verschärft sich rapide. Dies schon im nachfolgenden Gedicht *Föhn*, das mit der Zeile „Blinde Klage im Wind, mondene Wintertage“ einen rauschhaften Alptraum intoniert („Tief im Schlummer aufseufzt die bange Seele“) und in dem Bild einer unüberbietbaren Selbstbestrafung und eines unerlösten Untergangs endet: „Silbern zerschellt an kahler Mauer ein kindlich Gerippe.“ (HKA I, S. 121; vgl. dazu Kemper 2014; S. 274ff.) In dem großen, komplexen, von Csúri und mir ebenfalls ausführlich interpretierten *Geistlichen Gedicht Passion* als vorletztem Text des Teilszyklus vor dem abschließenden Titelgedicht *Siebengesang des Todes* ereignet sich ein letzter ‚orphisch‘ gebändigter Versuch, mittels einer einem *Hymnus* oder *Psalm* eigenen ‚narratio‘ zu einem Gnothiseauton der entscheidenden Schuld-Problematik des Ichs dieser Texte zu gelangen.⁴⁵ Die von der „Laute“ des Orpheus eröffnete erste Strophe erzählt die Inzest-Geschichte („Und folgend dem Schatten der Schwester; / Dunkle Liebe / Eines wilden Geschlechts“; HKA I, S. 125), um mit der Evokation „Stille Nacht“ zu enden. Während die Vorfassung des Gedichts diesen Verweis noch eindeutig auf „Weihnachten“ und damit hoffnungsvoll auf die ‚Sühne‘-Kraft des christlichen Erlösers bezog („O, daß frömmere die Nacht käme, / Kristus. [...] Gottes Geburt / Und die Hirten an der Krippe von Stroh.“ HKA I, S. 392), wird die „Stille Nacht“ in der Endfassung gerade in der Verknappung auch zum alternativen Zeichen für jene Zeit, in der das „wilde Geschlecht“ nun seiner Liebe ‚erneut‘ erliegt. Und tatsächlich wiederholt die ‚narratio‘ der zweiten Strophe das Inzest-Geschehen, diesmal als ab-urteilende Erinnerung an ein ent-artetes tierisches Ereignis: „Unter finsternen Tannen / Mischten zwei Wölfe ihr Blut / in steinerner Umarmung“ (HKA I, S. 125), und folgerichtig endet die Strophe mit dem Wunsch der von der Erinnerung gepeinigten Sprechinstanz: „Daß endlich zerbräche das kühle Haupt!“ Die dritte Strophe schließlich imaginiert zum dritten Mal und nun im Praesens nachgerade verzweifelt die sich trotz schuldhaft bewusstem Todeswunsch neu – ja „immer“ – einstellende Inzestphantasie: „Denn immer folgt, ein blaues Wild, / Ein Äugendes unter dämmernden Bäumen, / Dieser dunkleren Pfaden / Wachend und bewegt von nächtigem Wohllaut, / Sanftem Wahnsinn;...“). Dabei ermöglicht auch die unklare syntaktische Konstruktion von „Dieser“ eine „mann-weibliche“ Zuordnung und der an Orpheus’ „Laute“ erinnernde „nächtige Wohllaut“ verweist selbstreflexiv auf den

45 Vgl. Csúri 2016a, S. 204ff., 214ff.; Kemper 1998, S. 159ff. Vgl. dazu auch Killy 1967, S. 21ff.

„mondernen Gesang“ dieser Poesie. Das Ich evoziert ihn in dem Maße, wie es ihn als *Passion* und deshalb zugleich als „sanften Wahnsinn“ erfährt und vollführt. Die mit „Oder“ eingeleitete Schlusspassage der Strophe und des Gedichts pointiert noch einmal den an Orpheus erinnernden „verrückenden“ Gesang und damit das Medium der Poesie selbst als Hauptursache der Verführung und damit des Scheiterns der ästhetischen Erlösung: „Oder es tönte dunkler Verückung / Voll das Saitenspiel / Zu den kühlen Füßen der Büberin / In der steinernen Stadt.“ (HKA I, S. 125) Das Bild der „Büberin“, das auf die „Schwester“ verweist, die im Gedicht nicht nur als passiv Duldende, sondern als Mittäterin ins Blickfeld gelangte, erinnert zugleich an den *Dialog Maria Magdalena*, in dem die Hetäre beim Anblick Jesu ihren dionysischen Lebenswandel beendete. Hier aber wird das poetische „Saitenspiel“ zur erneuten dionysischen Verlockung sogar für diese ihre Sünden bereuende „Jüngerin“ des Erlösers. Damit ‚versündigt‘ sich das ungeistliche Gedicht mit dem geistlichen Titel *Passion* sowohl am von Nietzsche propagierten dionysischen „großen Ja zum Leben“ als auch am „Gekreuzigten“ und an der „Büberin“, es ‚vergeht sich‘ dadurch imaginativ an ihr und verweist auf eine Sprechinstanz, die im ‚Gnothiseauton‘ dieser *Passion* gerade durch den verführerischen Gesang die Schuld verschärft und damit doch zugleich die daraus resultierende fortdauernde, unstillbare und unsühnbare Sehnsucht nach dem „blauen Wild“ offenbart (vgl. dazu Kemper 1998, S. 160ff.; Kemper 2016b, S. 228f.).

Das Scheitern einer Sühne durch das selbst schuldige, weil rauschhaft begehrende dunkle „Saitenspiel“ der Poesie vollzieht Trakl radikal in dem als Teilzyklus aufzufassenden, den *Sebastian im Traum* abschließenden Prosagedicht *Traum und Umnachtung*. Und schon der erste Satz verdeutlicht nach der Preisgabe eines Versuchs der ästhetischen Erlösung, wie radikal sich Trakl nun wieder biblisch-christlichen Deutungsmustern des erbsündigen und gefallenen Menschen annähert: „Am Abend ward zum Greis der Vater; in dunklen Zimmern versteinerte das Antlitz der Mutter und auf dem Knaben lastete der Fluch des entarteten Geschlechts.“ (HKA I, S. 147) Das ist eine Allusion auf die Erbsünde (wenn auch nicht mit ihr identisch) und Csúri hat von da aus überzeugend mit ausführlichem Bezug auf die biblischen Parallelen den gesamten Text als narrative Imagination der Erbsünde mit ihren verhängnisvollen und unabänderlichen Folgen für den „Knaben“ als „kainshaften“ Träger und Repräsentanten des „entarteten Geschlechts“ dargestellt (Csúri 2016a, S. 245ff.). Der Schlussteil führt noch einmal die gesamte Motivik und Problematik zusammen. Er exponiert zunächst das zentrale Rausch-Problem, wobei Trakl sowohl im Titelgedicht *Sebastian im Traum* als auch im Garnisonsspital von Krakau seine Mutter selbst des Drogengebrauchs bezichtigt hat (HKA II, S. 729): „Tief ist der Schlummer in dunklen Giften, erfüllt von den Sternen und dem weißen Antlitz der Mutter, dem steinernen. Bitter ist der Tod, die Kost der Schuldbeladenen; [...]“ (HKA I, S. 150) Dann erfolgt kontrastiv eine rauschhafte Elevation in das himmlische

Reich der „Reinheit“: „und er sah das Sternenantlitz der Reinheit“, zugleich aber wird der Drogengebrauch als ‚Ursache‘ dafür benannt: „Silbern blühte der Mohn auch, trug in grüner Kapsel unsere nächtigen Sternenträume.“ (Ebd.) Aber dieses „Gift“ erweckt zugleich den imaginativen Kontrapost, mit dem dieser Text und das Hauptwerk insgesamt ihr unwiderrufliches Ende finden:

Schweigende versammelten sich jene am Tisch; Sterbende brachen sie mit wächsernen Händen das Brot, das blutende. Weh der steinernen Augen der Schwester, da beim Mahle ihr Wahnsinn auf die nächtige Stimme des Bruders trat, der Mutter unter leidenden Händen das Brot zu Stein ward. [...] Purpurne Wolke umwölkte sein Haupt, daß er schweigend über sein eigenes Blut und Bildnis herfiel, ein mondenes Antlitz; steinern ins Leere hinsank, da in zerbrochenem Spiegel, ein sterbender Jüngling, die Schwester erschien; die Nacht das verfluchte Geschlecht verschlang. (Ebd.)

Ausgerechnet das christliche Abendmahl – im Luthertum Real-Symbol der ‚leiblichen‘ Vereinigung mit Christus – wird zur Allusions-Folie für die ‚leibliche‘ Vereinigung der Geschwister: eine nicht mehr steigerbare Blasphemie und ‚Todsünde‘, die denn auch zur ‚Strafe‘ für die Pervertierung des Zentrums christlicher Sakralität sofort mit der endgültigen Auslöschung geahndet wird.

6.5. Zur finalen Konvergenz von Person und Werk

Bei Ausbruch des Ersten Weltkriegs meldete sich Trakl sofort als Freiwilliger und Militärapotheker zum Einsatz und drückte bei der Abfahrt an die Front seinem Freund und Förderer Ludwig von Ficker zum Abschied einen denkwürdigen Aphorismus in die Hand: „Gefühl in den Augenblicken totenähnlichen Seins: Alle Menschen sind der Liebe wert. Erwachend (!) fühlst du die Bitternis der Welt; darin ist alle deine ungelöste Schuld; dein Gedicht eine unvollkommene Sühne.“ (HKA I, S. 463) Hier bekennt sich Trakl aufs Deutlichste zur autobiographischen Relevanz seines Dichtens und man darf den Aphorismus zugleich als Eingeständnis des poetischen Scheiterns an der Schuld- und Sühne-Problematik seines Lebens verstehen. „Sühne“ war also nicht im „monistischen Verwobensein“ seiner ‚Traum‘-Poesie, sondern nur im aktiven Einsatz mit dem Ziel der Selbstpreisgabe zu erreichen. Der Heldentod auf dem Schlachtfeld blieb ihm verwehrt, aber der Suizid durch eine Überdosis Kokain war offenbar aus Trakls Sicht als „Kost der Schuldbeladenen“ eine „vollkommene Sühne“, und dies auch als ‚real‘ autobiographische Beendigung der realen *und* poetischen Rausch-Sucht, die für ihn anders als durch diesen anti-christlichen Schlusspunkt nicht zu bereinigen war. Das aus dieser Sicht folgerichtige biographische Ende untermauert aber noch einmal eindrucksvoll, dass jedenfalls der Autor selbst seine Poesie nicht nur als autonome Kunst, sondern als zunehmend verschlüsselten, aber in der ‚Schwester‘ personifizierten Spie-

gel seines narzisstischen Selbst verstanden hat. Und dieses Gnothiseauton führte ihn in die „Bitternis“ der „wirklichen Welt“ zurück und zu einem Akt der Ich-Auslöschung, die ihrerseits wiederum – analog zu den prophetisch-apokalyptischen Gedichten der vierten Schaffensphase – ‚epochalen‘ Charakter für die nicht von Gott, sondern von den Menschen verschuldeten Katastrophen des 20. Jahrhunderts hat.

Joachim Jacob

Brot und Wein – Hölderlin und Trakl

Ein Essay

Brot und Wein, Fleisch noch dazu, machen das Fest. „Schnell nun führte man Rinder zum Schmaus und gemästete Schafe“, ¹ heißt es im VIII. Gesang von Homers *Ilias* (Übersetzung Johann Heinrich Voß), als die Trojaner noch einen Sieg über die Griechen feiern und ihr Held Hektor von Unsterblichkeit, „ewiger Jugend“ ² und göttergleichem Ruhm träumt.

Her aus der Stadt, auch Wein, den herzerfreuenden, trug man
Reichlich und Brot aus den Häusern, und Holz auch las man in Menge. ³

Das Vieh ist auch ein Opfer an die Götter, die es, zum Nachteil der Trojaner, wie sich zeigen wird, allerdings verschmähen. Brot und Wein dagegen bleiben vor Troja den Menschen zu ihrem Genuss und ihrer Stärkung vorbehalten. Denn, so heißt es an früherer Stelle der *Ilias* von den himmlischen Göttern:

Denn nicht essen sie Brot, noch trinken sie funkelnden Weines;
Blutlos sind sie daher und heißen unsterbliche Götter. ⁴

Brot, das Grundnahrungsmittel schon der antiken Welt, und Wein, das vornehmste Getränk – zwischen beiden schwingt das menschliche Leben. „Brot und feurige[r] Wein“ ⁵ sind denn auch die Wegzehrung, die der Königssohn Telemach mit auf die Reise bekommt, wenn er sich in Sparta nach dem Schicksal seines Vaters Odysseus erkundigen will, „Gebackenes und Fleisch samt rotem funkelnden Weine“ ⁶ tischt Kirke Odysseus und seinen Gefährten auf, als sie von der äußersten Fahrt zurückkommen, die sich für menschliche Reisende denken lässt: von der Fahrt zum Hades. Den gefüllten „Eßkorb und den Becher voll Weins“ schließlich erhält der göttliche Sänger Demodokos am Hof des Alkinoos, „zu trinken, wann ihm beliebte“, ⁷ während seines Gesangs vom Streit

1 Homer: *Ilias. Odyssee*. Übersetzt von Johann Heinrich Voß, Neudruck der Ausgaben Hamburg 1793 und Hamburg 1781, München ¹⁸1987, VIII. Gesang, Vers 545, S. 141. Alle folgenden Zitate nach dieser Ausgabe.

2 *Ilias*, VIII. Gesang, Vers 539.

3 *Ilias*, VIII. Gesang, Verse 546f.

4 *Ilias*, V. Gesang, Verse 341f.

5 *Odyssee*, III. Gesang, Vers 480.

6 *Odyssee*, XII. Gesang, Vers 19.

7 *Odyssee*, VIII. Gesang, Verse 69f.

Odysseus' und Achills, der den gestrandeten unerkannten Helden zu Tränen rühren wird.

*

Brot und Wein verkörpern die menschliche Sphäre, wie Homer es an den zitierten Stellen als Teil von Fest, Reise und Dichtung angibt, weil sie menschliche Kultur, menschliche Notdurft und Überfluss verkörpern. Brot und Wein machen satt und – in Maßen genossen – gesund. Sie retten oder bewahren das Leben auf dem niedrigsten Niveau wie sie es zugleich auf dem höchstem noch verfeinern können. Brot und Wein als das Feste und das Flüssige, je nach Ausführung als das Reine und Farbige, lassen aus Getreidekörnern und Trauben, lassen aus Vielem Eines werden. Brot und Wein sind nicht in der Natur Vorgefundenes, sondern jedes auf seine Weise Erzeugnisse gemeinschaftlicher Arbeit.

Wenn wir der Erzählung von Paradies und Sündenfall aus dem Alten Testament folgen – um neben den homerischen Epen mit der Bibel noch den zweiten Grundtext der abendländischen Kulturgeschichte anzuführen –, dann ist es das Brot, das, anders als der Apfel, nicht einfach vom Baum gepflückt werden kann, sondern im „Schweiße deines Angesichts“ erarbeitet werden muss, ein Leben lang, „bis daß du wieder zu Erde werdest, davon du genommen bist.“ (Gen 3,19)

Brot und Wein vereinen Kultur und Natur. Sie sind das Produkt erfindungsreicher menschlicher Arbeit, die sich natürliche Kräfte zu Nutze zu machen weiß, die ihr im Vorgang der Gärung und des Treibens (soweit es nicht bei ungesäuertem Brot belassen werden soll) absichtslos in die Hände spielen. Poetische Naturen könnten von ‚Verwandlung‘ sprechen, des Korns zum Brot, der Traube zum Wein, weitere Wandlungen mögen sich an ihnen vollziehen. Aber auch als solche bleiben sie erst einmal, was sie sind: Brot und Wein.

*

Friedrich Hölderlins vielleicht berühmteste Elegie *Brot und Wein* – entstanden etwa um 1800, überliefert in einer Reinschrift im sogenannten Homburger Folioheft, zu Lebzeiten Hölderlins veröffentlicht nur 1807 mit der ersten Strophe unter dem Titel *Die Nacht*, vollständig ediert erst 1884 (*Dichtungen*, herausgegeben von Karl Köstlin) am Ende des Jahrhunderts – Hölderlins Elegie *Brot und Wein* gehört zu denjenigen Gedichten des Dichters, die ganz besondere und ganz besonders intensive interpretatorische Aufmerksamkeit auf sich gezogen haben. Ganze Monographien sind ausschließlich der Elegie gewidmet worden, allein die Diskussion um ihre Textgestalt hält bis heute an.

Die immense Interpretationsgeschichte, die *Brot und Wein* seit mittlerweile rund 100 Jahren mit sich führt, ungeachtet der Klugheit und Subtilität ihrer Interpreten, hat dem Gedicht nicht nur gut getan. Sie droht, so paradox es klingen mag, den Zugang zum Text zu verstellen, das Gedicht in Allegorie aufzulösen. Ein Heilmittel dagegen sind in dieser Elegie Brot und Wein.

Die erste, 1807 schon einmal für sich veröffentlichte Strophe des insgesamt neunstrophigen Gedichts fand seinerzeit Anklang in der literarischen Welt. Sie lautet:

Ringsum ruhet die Stadt; still wird die erleuchtete Gasse,
Und, mit Fackeln geschmückt, rauschen die Wagen hinweg.
Satt gehn heim von Freuden des Tags zu ruhen die Menschen,
Und Gewinn und Verlust wäget ein sinniges Haupt
Wohlzufrieden zu Haus; leer steht von Trauben und Blumen,
Und von Werken der Hand ruht der geschäftige Markt.
Aber das Saitenspiel tönt fern aus Gärten; vielleicht, daß
Dort ein Liebendes spielt oder ein einsamer Mann
Ferner Freunde gedenkt und der Jugendzeit; und die Brunnen
Immerquillend und frisch rauschen an duftendem Beec.
Still in dämmriger Luft ertönen geläutete Glocken,
Und der Stunden gedenk ruft ein Wächter die Zahl.
Jetzt auch kommet ein Wehn und regt die Gipfel des Hains auf,
Sich! und das Schattenbild unserer Erde, der Mond,
Kommet geheim nun auch; die Schwärmerische, die Nacht kommt,
Voll mit Sternen und wohl wenig bekümmert um uns,
Glänzt die Erstaunende dort, die Fremdlingin unter den Menschen,
Über Gebirgshöhn traurig und prächtig herauf.⁸

Die Elegie handelt im Weiteren von der Verbindung der antiken mit der christlichen Welt, personifiziert in einer nur wenig verdeckten, kühnen Engführung des Weingotts Dionysos mit Christus. Sie spricht von der Abwesenheit der Götter und der Gegenwart des Dichters. „Metaphorisch“, so Gerhard Kurz in seinem Kommentar zu den ersten Versen dieses Gedichts in der vorliegenden Ausgabe, „bedeutet die Nacht die Zwischen- und Übergangszeit, der Tag die Erfüllung der Geschichte“. Das Schema der Tageszeiten, dem Károly Csúri eindringliche Untersuchungen gewidmet hat,⁹ findet auch hier, im großen Stil, Anwendung.

Wo aber kommen ‚Brot und Wein‘ ins Spiel? In dieser ersten Strophe nehmen höchstens die „Trauben“ die Assoziation an den Wein auf. In der dritten Strophe erscheinen

8 Hölderlin, Friedrich, *Brot und Wein*. An Heinze. In: Ders.: *Gedichte*. Hg. von Gerhard Kurz in Zusammenarbeit mit Wolfgang Braungart. Stuttgart: Reclam 2000, S. 232–238, hier S. 232, Verse 1–18.

9 Vgl. etwa Csúri, Károly: Einzelgedicht und zyklische Struktur. Erklärungstheoretische Überlegungen zum Teilzyklus *Siebengesang des Todes* aus Georg Trakls *Sebastian im Traum*, in: ders. (Hg.): *Georg Trakl und die literarische Moderne*. Tübingen: Niemeyer 2009, S. 31–76.

sie noch einmal, unter denen nämlich auch der „kommende Gott“ seine Wohnung nehmen wird. „Seliges Griechenland! du Haus der Himmlischen alle“, setzt der Dichter in vierten Strophe fort:

Festlicher Saal! der Boden ist Meer! und Tische die Berge,
Wahrlich zu einzigem Brauche vor alters gebaut!¹⁰

Zum „Brauche“ eines Fests gigantischen Ausmaßes verwandeln sich die Berge zu gedeckten Tischen, das Meer zum Boden, auf dem sie stehen. – „Aber Freund! wir kommen zu spät“, heißt es in der siebten Strophe.¹¹ Das „himmlische Fest“ bleibt ‚geschlossen‘.¹² Die Götter von einst haben sich in eine ‚andere‘ Welt fern von den Irdischen zurückgezogen;¹³ dem „Dichter in dürftiger Zeit“,¹⁴ so die vielzitierten Worte, bleibt nur das Amt des Propheten. Der „himmlische Chor“ der Götter jedoch ließ,

zum Zeichen, daß einst er da gewesen und wieder
Käme, [...] einige Gaben zurück,
Derer menschlich, wie sonst, wir uns zu freuen vermöchten.¹⁵
Diese „Gaben“ sind – Brot und Wein.
Brot ist der Erde Frucht, doch ists vom Lichte gesegnet,
Und vom donnernden Gott kommt die Freude des Weins.¹⁶

Brot und Wein sind demnach die Gaben der Götter, die die Irdische trösten mögen, dass sie sich ihrer „menschlich, wie sonst, [...] freuen“. War es bei Homer das Vorrecht der Menschen gegenüber den ‚blutlosen‘ Göttern, mit den Sinnen Brot und „funkeln-den Weines“ genießen zu können, kennt der Dichter des Hölderlin’schen Gedichts zwar noch die „Freude, mit Geist“, zu der die Menschheit noch nicht gerüstet ist,

noch fehlen die Starken zu höchsten
Freuden,¹⁷

aber Brot und Wein sind die Gaben, die uns *jetzt* zur Freude reichen: und zwar als Brot und Wein! Auch wenn sie „zum Zeichen“ von den Himmlischen zurückgelassen wurden dafür, daß diese „einst [...] da gewesen und wieder“ kommen,¹⁸ sind sie doch sinnliche Zeichen als Brot und Wein. Denn nur als solche taugen sie in der Logik des Gedichts zu

10 Hölderlin, Friedrich: Brot und Wein, wie Anm. 8, Verse 57f.

11 Ebd., Vers 109.

12 Ebd., Vers 108.

13 Ebd., Vers 110.

14 Ebd., Vers 122.

15 Ebd., Verse 131–133.

16 Ebd., Verse 137f.

17 Ebd., Verse 134–136.

18 Ebd., Vers 131.

Trost,¹⁹ Freude und Genuss in der Gegenwart der Götterverlassenheit. Brot und Wein schließlich, das ist gegen ihre vorschnelle Identifikation als christliche Symbole oder antike Mysterienopfer einzuwenden, sind in diesem Gedicht ausdrücklich nicht Opfergaben der Menschen an die Götter, sondern es verhält sich umgekehrt: Brot und Wein sind Gaben an und für menschliche Genießer.

Die resümierenden Verse dieser Einsetzung von Brot und Wein als Göttergaben:

Darum denken wir auch dabei der Himmlischen, die sonst
Da gewesen und die kehren in richtiger Zeit,

sollten in diesem Sinne genau gelesen werden: „denken wir auch dabei der Himmlischen“, der Gedanke an die Götter zwischen Erinnerung und Erwartung möge den freudigen Genuss begleiten, aber er begleitet Brot und Wein nur, dominiert sie nicht.

Hölderlins Deuter übersehen diese materielle, ‚lichtvolle Erdung‘ des Gedichts („Brot ist der Erde Frucht, doch ists vom Lichte gesegnet“), wenn sie Brot und Wein in der Elegie auf ihren Zeichencharakter festlegen. Wolfram Groddecks hierfür exemplarisch zitierte Erläuterung:

„Brot und Wein“ meint einerseits die Symbolik der Eucharistie [...] und andererseits auch die Symbole der Demeter und des Dionysos in den Eleusinischen Mysterien, wie Euripides es in den *Bakchen* den Scher Teiresias aussprechen lässt,²⁰

verfehlt bei aller Subtilität seines Kommentars diese einfache, aber doch unerhörte Präsenz der göttlichen Gabe. Brot und Wein meinen zuerst einmal Brot und Wein, bei deren freudigem Genuss „wir auch dabei“ uns etwas denken mögen.

*

Wenn Károly Csúri in seiner Studie *Zur poetischen Religiosität in Trakls Dichtung* eingangs festhält, dass die besondere Herausforderung der Trakl'schen Lyrik, ihre vermeintliche Dunkelheit, darin besteht, dass nach dem

19 Vgl. ebd., Vers 130.

20 Groddeck, Wolfram: Hölderlins Elegie *Brot und Wein* oder *Die Nacht*. Frankfurt am Main / Basel: Stroemfeld 2012, S. 221, vgl. schon ebd. S. 25. Auch Jochen Hörischs Deutung der Elegie zieht die Freude an Brot und Wein, anstatt es sich gut schmecken zu lassen, allein aus der Pluralisierung und ‚Dissemination‘ ihres Zeichencharakters, an deren Ende sich in „Brot und Wein [...] Sinn und Sein zur verzehrenden Einheit“ „verdichten“ sollen. Hörisch, Jochen: Brot und Wein – Das Abendmahl bei Hegel und Hölderlin. In: „Traurigfrohe, wie das Herz“ – Friedrich Hölderlin zum 150. Todesjahr. Hg. von der Evangelischen Akademie Baden. Karlsruhe: Evangelischer Presseverband für Baden 1993, S. 120-132, hier S. 131f. Ausführlicher ders.: Brot und Wein. Die Poesie des Abendmahls. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992.

offensichtlichen Realitätsverlust der Bezüge [...] kein Referenzrahmen [mehr] zur Verfügung [steht], der neue Bezugspunkte festlegen und somit neue Kohärenzen bzw. Konsistenzen zwischen den einzelnen Sachverhalten ermöglichen könnte,²¹

dann ist damit, wenn ich es richtig verstehe, genau jener Wirklichkeitsverlust bezeichnet, aus dem die sprachkritische Lyrik der klassischen Moderne melancholisch wie spielerisch reichen poetischen und ästhetischen Gewinn gezogen hat. Auch Brot und Wein und das Hölderlin'sche Vertrauen in die Sagbarkeit wenigstens dieser Gaben, sind damit nicht mehr fraglos in ihrem Weltbezug, sondern Fragmente einer ‚möglichen Welt‘, deren Kohärenz der Leser – ohne göttlichen Beistand – überhaupt erst als solche zu konstruieren hat.

So ist es vielleicht kein Zufall und nicht allein der strengen katholischen Sozialisation geschuldet, dass bei Georg Trakl, wie Károly Csúri mit Blick auf Hölderlins Elegie einmal festgestellt hat, „Brot und Wein“ [...], gegenüber Hölderlin, grundsätzlich im [...] biblischen Sinne gebraucht werden“,²² also im symbolischen Sinn des christlichen Sakraments, und Zeichen bleiben.

Die ersten beiden Strophen aus Trakls Gedicht *Geistliches Lied* (1913) veranschaulichen dies sehr schön:

Zeichen, seltne Stickerlein
Malt ein flatternd Blumenbeet.
Gottes blauer Odem weht
In den Gartensaal herein,
Heiter ein.
Ragt ein Kreuz im wilden Wein.

Hör' im Dorf sich viele freun,
Gärtner an der Mauer mäht,
Leise eine Orgel geht,
Mischt Klang und goldenen Schein,
Klang und Schein.
Liebe segnet Brot und Wein.

[...] ²³

21 Csúri, Károly: Zur poetischen Religiosität in Trakls Dichtung. In: Auckenthaler, Karlheinz F. (Hg.): *Numinoses und Heiliges in der österreichischen Literatur*. Bern / Berlin / Frankfurt am Main / New York / Paris / Wien: Peter Lang Verlag 1995, S. 111–139, hier S. 113.

22 Csúri, Károly: Hölderlin-Bezüge in Trakls Lyrik, unveröffentlichtes Manuskript, Vortrag, Bad Hornburg, 12.9.2012.

23 Trakl, Georg: *Dichtungen und Briefe*. Hg. von Walther Killy und Hans Szklensar. Salzburg: Otto Müller Verlag 1970, S. 17f.

Gerade die einfache, scheinbar kunstlose Liedform lässt die zum Zeichen gewordene Natur umso deutlicher hervortreten:

Zeichen, seltn Stickerin
Malt ein flatternd Blumenbect.

Bedeutungsschwer verschlingen sich Zeichen und Natur, Kreuz und Wein: „Ragt ein Kreuz im wilden Wein“. So vorbereitet bleiben auch „Brot und Wein“ nicht einfach Brot und Wein, sondern sind von christlicher „Liebe [ge]segnet“, damit die Kinder, am Ende des Gedichts, gut schlafen können:

Und ein Engel singt im Hain,
Nah im Hain
Kinder in den Schlaf hincin.²⁴

Wo Brot und Wein ihren sakramentalen Bezug verloren haben, wie in Trakls frühem Gedicht *Die tote Kirche* aus der *Sammlung 1909* (Hans Georg Kemper hat es als eine ‚gnadenlose poetische Abkanzelung‘ einer katholischen Messe charakterisiert²⁵), sind sie dementsprechend nur noch Zeichen eines sinnentleerten Rituals²⁶ und zeigen damit ex negativo, wie sehr sie eines solchen bedürften:

[...] Der Priester schreitet
Vor den Altar; doch übt mit müdem Geist er
Die frommen Bräuche – ein jämmerlicher Spieler,
Vor schlechten Betern mit erstarrten Herzen,
In seelenlosem Spiel mit Brot und Wein.²⁷

Wenn in Georg Trakls Lyrik Brot und Wein ihre einfache Präsenz verwehrt bleibt, dann liegt dies bei aller Unorthodoxie sicher zuerst an der christlichen Dominanz ihrer Symbolik, die noch die scharfe Kritik eines ‚seelenlos‘ gewordenen Ritus‘ bestimmt. Ebenso lässt sich jedoch darin auch eine Auffassung von Dichtung als poetischer Konstruktion der Welt erkennen, innerhalb derer einfache Evidenzen kaum mehr möglich scheinen.

So muss auch der einfache Genuss von Brot und Wein zurückstehen, wenn es gilt, eine solche zu errichten. Ludwig von Fickers Erinnerungen an die Entstehung von

24 Ebd., S. 18.

25 Kemper, Hans-Georg: Zwischen Dionysos und dem Gekreuzigten. Georg Trakl und der Expressionismus. In: Braungart, Wolfgang / Fuchs, Gotthard / Koch, Manfred (Hg.): Ästhetische und religiöse Erfahrungen II: um 1900. Paderborn / München / Wien / Zürich: Schöningh 1998, S. 141–169, hier S. 150, vgl. a. ebd., S. 162 (zu *Traum und Umnachtung*).

26 Dazu Wolfgang Braungart: Zwischen Protestantismus und Katholizismus. Zu einem poetischen Strukturprinzip der Lyrik Georg Trakls. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 119 (2000), S. 545–563, hier S. 553.

27 Trakl: Dichtungen und Briefe, wie Anm. 23, S. 149.

Trakls *Gesang einer gefangenen Amsel*, um mit der Wahrheit der Anekdote zu enden, gibt hiervon ein beredtes Zeugnis. Wie eine „Lichtwolke der Erinnerung“, erzählt von Ficker, stehe „jener an eine schöne, rasch zur Neige gehende Frühlingsabend des Mai 1914“ vor ihm,

da Trakl und ich uns im Vorgärtchen einer bescheidenen Gaststätte hoch über Torbole am Gardasee bei Wein und Brot noch spät und im verstummenden Gespräch gegenübersaßen: [...] [als] in der großen Stille der einschlafenden Natur, beim sachten Zudunkeln der fast biblisch anmutenden Landschaft und im Bann der einsamen Vogelstimme, der zu lauschen er nie müde wurde, den Freund jene merkwürdige Eingebung überkommen konnte, die ihren Niederschlag hernach und ihre Ausschöpfung in ganzen neun Verszeilen eines [...] Gedichts gefunden hat.²⁸

„Eines Gedichts“, das vom freudigen Genuss von Brot und Wein denkbar weit entfernt ist.²⁹ Ihr Sinn hat sich als bescheidene Vorbereitungsmittel nächtlicher Inspiration erfüllt.

Jetztzo geht zur Ruhe, nachdem ihr das Herz euch erfreuet
Näherender Kost und Weines; denn Kraft ist solches und Stärke.³⁰

28 Ficker, Ludwig von: Der Abschied (1926). In: Ders.: Denkwörter und Danksagungen. Aufsätze, Reden. Hg. von Franz Seyr. München: Kösel Verlag 1967, S. 80–101, hier S. 98.

29 Siehe dazu: Csúri, Károly: Georg Trakl: *Gesang einer gefangenen Amsel*. In: Kemper, Hans-Georg (Hg.): Interpretationen. Gedichte von Georg Trakl. Stuttgart: Reclam 1999, S. 169–188.

30 Homer: Ilias, wie Anm. 1, IX. Gesang, Vers 705f.

Autofiktion und Ich-Konstruktion in den Briefen Adalbert Stifters an seinen Verleger Gustav Heckenast

Spätestens seit dem Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller wird der Brief als Möglichkeit der kulturellen Selbstvergewisserung sowie der literarischen Selbstdarstellung für Autorinnen und Autoren zu einem wichtigen Medium von Autofiktion und Ich-Konstruktion. Wenngleich der Brief in den einschlägigen literaturwissenschaftlichen Kompendien, wie beispielsweise im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, den „pragmatischen Textsorten“ zugerechnet wird, billigt man ihm gleichzeitig „den Status literarischer Texte“ und damit „Literarizität“ zu. Deshalb hat er sich, „historisch-genetisch gesehen“, auch als „Keimzelle selbständiger literarischer Gattungen“ – etwa des „Briefromans“, der „Epistel“ oder des „Essays“ – „erwiesen“. ¹ In diesem Sinne spricht Annette C. Anton vom „Doppelcharakter“ des Briefs: „ein Brief, [...] ob er ‚Literatur‘ sein mag, ist immer auch ein ‚Dokument‘: Zeugnis der Psyche des Schreibers, seiner Lebensumstände, des Zeitgeschehens.“ Neben den historischen Personen der Briefschreiber und Briefschreiberinnen gibt es aber auch „ihre Selbstentwürfe als Briefschreiber und ihre Entwürfe der Adressaten ihrer Briefe“. ² Diese Spannung lässt sich auch an den Briefen Adalbert Stifters festmachen.

Im Rahmen der Historisch-kritischen Stifter-Ausgabe ³ wird seit einigen Jahren an der II. Abteilung, dem Briefwechsel Stifters, gearbeitet. In diesem Zusammenhang hat Alfred Doppler, einer der beiden Hauptherausgeber, eine Gesamtcharakteristik Stifters als Briefschreiber entworfen, die hier vorangestellt sei. Er spricht von der Ausbildung verschiedener Rollen und Selbststilisierungen, die sich im folgenden „Gattungsspektrum der Stifterschen Briefe“ entfalten. Es gibt unter anderem: „Geschäftliche Briefe, die sich mit der wirtschaftlichen Seite des Schriftstellers befassen“ – „Beruflich bedingte Briefe, die auf die Verpflichtungen des Beamten und Schulrates eingehen“ – „Politische und kulturpolitische Briefe“ und nicht zuletzt „Briefe an Verwandte, Freunde

- 1 Golz, Jochen: Brief. In: Weimar, Klaus (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Band I. Berlin / New York: de Gruyter 1997, S. 251–255, hier S. 251.
- 2 Anton, Annette C.: *Authentizität als Fiktion. Briefkultur im 18. und 19. Jahrhundert*. Stuttgart / Weimar: Metzler 1995, S.133.
- 3 Stifter, Adalbert: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*. Hg. v. Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald (ab 2001 Hartmut Laufhütte). Stuttgart: Kohlhammer 1978ff. Im Folgenden mit HKG Band, Seite zitiert.

und Verehrer des Dichters“, für Stifter die wichtigste Gruppe, „er nennt sie ‚Herzens- und Freundschaftsbriefe‘.“⁴

In den betreffenden Gattungen wird nur mitgeteilt, was sich mit den ihnen implizierten Rollen verträgt, die vom Briefempfänger als solche wahrgenommen werden sollen. Weniger die Absicht, „mit dem Briefempfänger Gedanken auszutauschen, wie es der Briefform vorgibt, sondern die Bedachtnahme, das Bild nicht zu verwischen, das man zu übersenden trachtet, steuert den Briefverlauf und bestimmt den Stil.“⁵ Diese Rollenfixierung hat darüber hinaus ihre Ursache darin, dass Stifter an der Veröffentlichung seiner Briefe schon von Anfang an interessiert gewesen ist, dass er also seine „Formulierungen [...] nicht ohne Rücksicht auf die Nachwelt erwogen“ hat.⁶ Stifters Planung der Drucklegung unterstreicht nochmals ganz deutlich, dass dabei „das Selbstbild und die Selbstdefinition seiner Existenz und Tätigkeit“ nicht gefährdet werden darf. So schreibt er an seinen Verleger Heckenast, dem er 1866 seine Briefe zum Druck anbietet: „Nun kann es mir aber nicht gleichgültig sein, wie die Auswahl getroffen würde; denn vieles dürfte so unbedeutend sein, daß es, ohne mein Wesen besonders aufzuhellen, doch einen Kreis von Inhaltslosigkeit um mich zöge, der gerade geeignet wäre, dieses Wesen entscheidend zu trüben“ (17. März 1866, PRA 21, 172).⁷ Daher will Stifter selbst „all die Briefe bezeichnen, deren Veröffentlichung er testamentarisch verbieten will“⁸, wozu er allerdings nicht mehr gekommen ist.

Dopplers Fazit lautet: Stifters Briefe können „nicht allein, wie es in der Stifter-Forschung lange Zeit üblich war, als schlichte autobiographische Dokumente und als Berufungsinstanz für ‚authentische‘ Interpretationen gelesen werden“. Die Kommentierung der Briefe in der Historisch-kritischen Ausgabe muss demnach eine Lesart der Briefe eröffnen, die sie als „literarische Texte“ zeigt, indem sie die „Differenz zwischen der Lebenswelt des Autors und der Schrift, zwischen den biographischen Fakten und ihrer Versprachlichung“ aufzeigt, eine „Differenz, die sich aus den Diskursen ergibt, in die das schreibende Ich verstrickt ist.“⁹

4 Doppler, Alfred: Adalbert Stifter als Briefschreiber. Dargestellt vor allem an den Briefen an Amalia Stifter. In: Bauer, Werner M. / John, Johannes / Wiesmüller, Wolfgang (Hg.): „Ich an Dich“. Edition, Rezeption und Kommentierung von Briefen. Innsbruck: Institut für deutsche Sprache, Literatur und Literaturkritik 2001 (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe Bd. 62), S. 133-146, hier S. 133f.

5 Ebd., S. 134.

6 Ebd., S. 135.

7 PRA Band, Seite = Stifter, Adalbert: Sämtliche Werke. Hg. v. August Sauer, fortgeführt v. Franz Hüller, Gustav Wilhelm u.a. Prag: Calve 1904ff., seit 1927 Reichenberg: Kraus; seit 1958 Graz: Stiasny (Prag-Reichenberger-Ausgabe).

8 Doppler (Anm. 4), S. 135.

9 Ebd., S. 135f. Weiterführend dazu Doppler, Alfred: Adalbert Stifters Briefe als Dokumente der Selbstdarstellung. In: Doppler, Alfred / John, Johannes / Lachinger, Johann / Laufhütte, Hartmut (Hg.): Stifter und die Stifterforschung im 21. Jahrhundert. Biographie – Wissenschaft – Poetik.

Zu den wichtigsten Briefpartnern Stifters gehörte seit seinem öffentlichen Auftreten als Schriftsteller sein Verleger Gustav Heckenast.¹⁰ Von seinem ersten Kontakt mit ihm Ende 1840 bis zu Stifters Tod im Jahre 1868 entwickelte sich eine kontinuierliche Korrespondenz, die 284 Briefe und somit etwas mehr als ein Viertel der Gesamtkorrespondenz im Umfang von rund tausend Briefen umfasst. – Dazu sei am Rande bemerkt, dass die Gegenbriefe Heckenasts nicht überliefert sind, was bei Stifters akribischer Selbstverwaltung doch einigermaßen rätselhaft bleibt.

Zunächst sei der Blick auf Gustav Heckenasts Werdegang und auf sein Profil als Verleger gerichtet: Hedvig Ujvári zeichnet nach, wie sich Heckenast „vom autodidaktischen Anfang zum Verleger europäischen Formats“¹¹ entwickelt hat. Bereits Peter Rosegger, der eine enge freundschaftliche und geschäftliche Beziehung zu Heckenast gepflegt hat, die in einem umfangreichen Briefwechsel belegt ist¹², und der mit Heckenast gemeinsam bemüht war, Stifter nach seinem Tod 1868 nicht in Vergessenheit geraten zu lassen, zählte Heckenast zu den „wenigen europäischen Geister[n] in Ungarn“.¹³ „Die geistige und kulturelle Orientierung“ sowie die „Wertschätzung des Druckers, Verlegers, Buchhändlers, Mäzens und Geschäftsmanns“ Heckenast geht, wie Ujvári vermutet, darauf zurück, dass er „völlig unvoreingenommen jeder Sprache und Kultur [...], mit der er in Berührung kam“, gegenüber getreten ist und so zu einem „Kulturvermittler par excellence“ geworden ist.¹⁴

Für die geschäftliche Laufbahn Heckenasts sollte sich die Beziehung zu dem aus Göttingen stammenden Buchhändler Otto Wigand als entscheidende Weichenstellung erweisen. Wigand errichtete aufgrund der wachsenden kulturellen Bedeutung von Pest

Tübingen: Niemeyer 2007, S. 1–12; Hackl, Wolfgang / Wiesmüller, Wolfgang: Autofiktion und Ich-Konstruktion in der Briefkultur des 19. Jahrhunderts am Beispiel der Briefe von Adalbert Stifter. In: Grucza, Franciszek (Hg.): Akten des XII. Internationalen Germanistenkongresses Warschau 2010. Bd. 8. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 2013, S. 187–191.

- 10 Die kommenden Ausführungen beruhen auf folgenden Publikationen des Verfassers, die gekürzt und überarbeitet wurden: Adalbert Stifter und Gustav Heckenast: Einblicke in die ökonomischen Beziehungen zwischen Schriftsteller und Verleger im 19. Jahrhundert. In: Klettenhammer, Sieglinde (Hg.): Literatur und Ökonomie. Innsbruck / Wien / Bozen: StudienVerlag 2010 (= Angewandte Literaturwissenschaft Bd. 8), S. 110–124. – Der alte und der neue Kommentar: Probleme der Kommentierung des Briefwechsels von Adalbert Stifter. In: Wiesmüller, Wolfgang (Hg.): Probleme des Kommentierens. Innsbruck: innsbruck university press 2014 (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe Bd. 80), S. 69–81.
- 11 Ujvári, Hedvig: Vom autodidaktischen Anfang zum Verleger europäischen Formats. Verlagspolitik und politische Stellung Gustav Heckenasts. In: Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Institutes 15 (2008), S. 46–57.
- 12 Wagner, Karl / Kaiser, Max / Michler, Werner (Hg.): Peter Rosegger – Gustav Heckenast. Briefwechsel 1869–1878. Unter Mitarbeit von Oliver Bruck und Christiane Zintzen. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2003 (= Literaturgeschichte in Studien und Quellen, Bd. 6).
- 13 Rosegger, Peter K.: Mein Freund im Ungarlande. In: Ders.: Meine Ferien. Wien / Pest / Leipzig: Hartleben 1883, S. 135–156, hier S. 135.
- 14 Ujvári (Anm. 11), S. 46.

1827 dort eine Buchhandlung und holte Gustav Heckenast in sein Geschäft. Als Wigand mit der Metternichschen Zensur in Konflikt geraten war, schien es ihm ratsam, die Region zu verlassen, und er siedelte sich in Leipzig an. 1834 wurde seine Buchhandlung an Heckenast übergeben, der nun mit 23 Jahren ein selbständiger Geschäftsmann geworden war.

Im Überschwemmungsjahr 1838 erlitt seine Buchhandlung schwere Beschädigungen, wurde aber durch vielfältige Hilfe, vor allem durch die deutschen Verlagsbuchhändler, wieder hergestellt. Dazu haben auch österreichische Schriftstellerinnen und Schriftsteller einen wichtigen Beitrag geleistet, der sich auf Stifters Werdegang nachhaltig auswirken sollte; sie gründeten das Taschenbuch *Iris*, dessen Ertrag Heckenast zugutekommen sollte. – Mit diesem Taschenbuch hat nicht nur Stifters kometenhafter Aufstieg zum anerkannten Schriftsteller begonnen (in der *Iris* ist 1841 die Erzählung *Feldblumen* und 1842 *Der Hochwald* erschienen), sondern mit ihm wurde auch die Beziehung zu seinem Verleger grundgelegt, der ihn bis zum Lebensende begleiten sollte.

Das *Iris*-Taschenbuch blieb danach weiterhin in Heckenasts Verlag und wurde zu einem der anerkanntesten Journale seiner Zeit. Für den weiteren geschäftlichen Aufschwung sorgte 1839 die Gründung der „Ersten ungarischen Leihbibliothek“ sowie die Initiierung der „ersten ungarischen Zeitschrift für den Buchhandel, des Bibliográfiai Értesítő (Bibliographischer Anzeiger) im Jahre 1840“, womit er „bedeutende ungarische Autoren für sich gewinnen“¹⁵ konnte, u.a. Mór Jókai, der als bedeutendster ungarischer Romancier des 19. Jahrhunderts gilt.

Darüber hinaus gelang ihm 1841 die Fusion mit der Druckerei Ludwig Landerers, wobei Heckenast „die Leitung der Verlagsgeschäfte mit allen merkantilischen Angelegenheiten und damit die alleinige Firmenleitung übernommen“¹⁶ hat, wie es im Vertrag heißt. Damit verfügte Heckenast über eine eigene Druckerei, was die Expansion seiner Verlagsgeschäfte begünstigte und ihm auch höhere Gewinne einbrachte, da er nicht mehr dem Preisdruck anderer Druckereien ausgesetzt war.

Neben seiner ökonomischen Umsichtigkeit gibt es noch andere Gründe, warum es Heckenast gelungen ist, innerhalb von knapp vier Jahrzehnten – von 1834 bis zum Verkauf der Firma an die Franklin AG im Jahre 1873 – einen prosperierenden und wirtschaftlich stabilen Verlag aufzubauen; denn seine Bilanz kann sich durchaus sehen lassen: Hatte er 1834 von Otto Wigand 66 Werke (davon 21 ungarische) übernommen, so brachte er bis zum Verkauf des Verlags „mehr als 900 ungarische und über 100 fremdsprachige, größtenteils deutsche Bücher heraus.“¹⁷

Zum einen war Heckenast ein „Verleger, der genau Bescheid wusste, was das Publi-

15 Ebd., S. 47f.

16 Zit. nach ebd., S. 48.

17 Ebd., S. 49. Vgl. die Statistik ebd., S. 56, Anm. 26.

kum und was die Literatur betraf, so konnte er den Anforderungen der Leser als auch den höheren Ansprüchen der Literatur gleichermaßen gerecht werden.“¹⁸ Ebenso war er „mit den Zeitverhältnissen, dem Zeitgeist, bestens vertraut“ und „gestaltete seine Verlagspolitik in diesem Sinne“: Er bediente einerseits die Bedürfnisse der ungarischen Nationalliteratur und verlegte ihre Klassiker (u.a. Károly Kisfaludy, Dániel Berzsenyi, Mihály Vitéz Csokonai, Ferenc Deák oder den bereits erwähnten Mór Jókai), andererseits richtete er sich an ein breites Lesepublikum: so z.B. mit dem illustrierten Wochenblatt *Vasárnapi Újság* [Sonntagszeitung], einem „typische[n] Familienblatt, das Tendenzen von Groschenheften und moralischen Zeitschriften mit belehrender Funktion in sich vereinte“.¹⁹ Dazu kommt eine breite „Kalenderliteratur“, für die Heckenast als Verleger besonders bekannt wurde. Weiter trugen seine Buchreihen *Vasárnapi könyvtár* (Sonntagsbibliothek) mit „Dorfgeschichten und Reisebeschreibungen“, *Magyar ember könyvtára* (Bibliothek des Ungarn) sowie *Ujabb kori ismeretek tára* (Sammlung des Wissens der neueren Zeit) in 10 Bänden den Interessen des Bildungsbürgertums Rechnung.²⁰

Und schließlich hat Heckenast eine „Brückenfunktion bzw. literarische Vermittlertätigkeit“²¹ wahrgenommen, indem er neben englischen und französischen Büchern vor allem deutschsprachige Literatur verlegt hat, und hier wiederum viele österreichische Schriftsteller. Warum Heckenasts Verlag in Pest für Schriftsteller aus Österreich besonders attraktiv gewesen ist, lag zum einen in der Tatsache, dass dort eine „mildere Zensur“ herrschte als in Wien. „Die Bücherrevision erfolgte nicht in Ämtern [...], sondern in den Geschäften der Händler selbst, was sich als ungenügend erwies und die Möglichkeit zum Missbrauch bot.“²² Wichtiger dürfte aber „die vergleichbare sozio-kulturelle Situation von Pest und Wien“ gewesen sein, wie der Historiker Moritz Csáky betont; d. h. es gab in beiden Städten eine „ähnliche soziale und kulturelle Schichtung“, weiter das Vorhandensein einer „deutsche[n] kulturelle[n] Intelligenz in Ungarn“ und „die Rezeption deutsch-österreichischer Produkte auch seitens der magyarischen Intellektuellen.“ Es herrschte also wie in den Metropolen der Monarchie generell eine „geistig-kulturelle Symbiose“ verschiedener Sprachen und Kulturen; so wie in Pest ein bedeutender Teil des Bürgertums deutscher Herkunft gewesen ist und man ungarisch wie auch deutsch gesprochen und geschrieben hat, nahmen die Ungarn ebenso in Wien einen festen Platz im gesellschaftlichen und kulturellen Leben ein.²³ Es bestand also ein

18 Ebd.

19 Ebd., S. 50.

20 Ebd.

21 Ebd., S. 51.

22 Ebd., S. 49.

23 Ebd., S. 50. Vgl. dazu Csáky, Moritz: Die Bedeutung der deutschsprachigen Zeitschriften Ungarns für die österreichische Literatur des Vormärz. In: Zeman, Herbert (Hg.): Die österrei-

wechselseitiges Interesse an der Kultur und Literatur der jeweils anderen Ethnie, was seinen Niederschlag auch im Publikations- und Verlagswesen gefunden hat.

Das bekannteste Beispiel für diese kulturellen Verbindungen ist im Zusammenhang mit Heckenast das bereits erwähnte Taschenbuch *Iris*, das von Johann Graf Mailáth und Sigmund Saphir herausgegeben wurde. Dieser Taschenalmanach im Oktavformat war besonders prachtvoll ausgestattet und mit Kupferstichen versehen und sollte durch „die klingenden Namen der mitwirkenden Autoren“²⁴ die Aufmerksamkeit des Lesepublikums auf sich ziehen, was ihm im Jahrzehnt seines Erscheinens zwischen 1838 und 1848 mehr als gelungen ist. Zu diesen Namen zählte neben Franz Grillparzer, Friedrich Halm, Betty Paoli, Karoline Pichler oder Ernst Freiherr von Feuchtersleben eben auch Adalbert Stifter, womit wir zu unserem Autor zurückkehren und dessen Verhältnis zu seinem Verleger Heckenast einer genaueren Betrachtung unterziehen wollen.

Generell gesehen ist das Verhältnis von Verlagen zu Autorinnen und Autoren ein konfliktträchtiges, da die Verleger „einen weitreichenden Einfluß auf die literarischen Produktionsverhältnisse nehmen können“, den sie meist ökonomistisch legitimieren, nämlich mit dem Argument, dass sie „finanzielle Risiken eingehen und so für ihr [ästhetisches, W.W.] Urteil gewissermaßen auch persönlich haften“²⁵, wie Klaus Amann in seinem bis heute grundlegenden Aufsatz *Stifter und Heckenast. Literarische Produktion zwischen Ästhetik und Ökonomie* feststellt. Amann geht von der Voraussetzung aus, dass dieses Konfliktpotential „auch schon für die Mitte des 19. Jahrhunderts charakteristisch“ gewesen ist; er stellt die etwas pointierte These auf, dass eine Konstellation, „in der persönliche Ansprüche und ästhetische Maßstäbe naturgemäß den kürzeren ziehen gegenüber wirtschaftlichen Gesichtspunkten. [...] die Atmosphäre zwischen dem Autor Stifter und dem Verleger Heckenast – teilweise über lange Zeitstrecken hinweg – vergiftet“ haben könnte.²⁶ Damit wird die „Vorstellung eines innigen, weitgehend problemfreien und ungetrübten freundschaftlichen Verhältnisses“ zwischen Stifter und Heckenast, wie es in der Nachfolge des ersten Stifter-Biographen Alois Raimund Hein, der von einem ungewöhnlichen „Phänomen in der Literaturgeschichte“²⁷ spricht, beschworen wurde, in Frage gestellt.

chische Literatur. Ihr Profil im 19. Jahrhundert (1830-1880). Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1982, S. 91-106, hier S. 103ff.

24 Ujvári (Anm. 11), S. 51.

25 Amann, Klaus: Stifter und Heckenast. Literarische Produktion zwischen Ästhetik und Ökonomie. In: Vierteljahresschrift des Adalbert-Stifter-Institutes 27 (1978), F 1/2, S. 47-57, hier S. 47. Vgl. zuvor Schlossar, Anton: Adalbert Stifter und Gustav Heckenast, sein Freund und Verleger. In: Deutsche Arbeit 4 (1904/05) H. XI, S. 798-811; Skroch, Irmgard: Stifter und Heckenast. Ihr Verhältnis aus den Briefen entwickelt. Dissertation. Universität Wien 1946. Vgl. weiter Zelenai, Hedvig: Schriftsteller und Verleger. Die Beziehung zwischen Adalbert Stifter und Gustav Heckenast. Diplomarbeit. Universität Szeged 1993.

26 Ebd., S. 47.

27 Hein, Alois Raimund: Adalbert Stifter. Sein Leben und seine Werke. 2. Aufl. Bd. 1. Wien / Bad Bocklet / Zürich: Walter Krieg Verlag 1952, S. 151.

Neben den politischen Kontroversen zwischen Stifter und Heckenast in der Ungarnfrage – Stifter war ein strikter Gegner des Ausgleichs mit Ungarn – gab es von Anfang an eine dominante Konfliktlinie: Auf der Seite Stifters stand die Verzögerung der vereinbarten Erscheinungstermine der Werke aufgrund seiner akribischen Revisionen und Korrekturen der Manuskripte, die er dann oft nur an den Verleger abgeliefert hat, um eine Eskalation zu verhindern; von Seiten Heckenasts gab es demgegenüber umfangreiche Vorschusszahlungen, u. a. für Werke, an denen Stifter oft noch gar nicht zu schreiben begonnen hatte.

Aus Stifters Lebensführung, die den Rahmen seiner finanziellen Möglichkeiten ständig überstiegen hat, ergaben sich einschneidende Konsequenzen für sein Verhältnis zu Heckenast. Denn die Praxis der Vorschusszahlungen des Verlegers brachte Stifter in eine unterlegene Position, die darin gipfelte, dass er, „wenn sein Schuldenstand bei Heckenast eine bestimmte Höhe erreicht hatte, die gesamten Verlagsrechte an seinen Werken“ verkaufen musste.²⁸ Im Falle der 6 Bände *Studien* hat Stifter die Rechte nach Fertigstellung um 6000 fl. an Heckenast abgetreten – das entsprach dem Honorar für 2 Auflagen; zu Stifters Lebzeiten gab es allerdings 7 Auflagen, wodurch Stifter eine erkleckliche Summe verloren ging. Bei allen anderen Werken hat Stifter die Rechte schon vor ihrem Erscheinen verkauft.

Die Tatsache, dass Stifter Heckenast gegenüber aus der Rolle des Bittstellers nie herausgekommen ist, brachte ihn im Hinblick auf sein Selbstverständnis als Schriftsteller in eine ambivalente Lage. Es handelt sich sozusagen um einen Rollenkonflikt, bei dem Stifters Ich-Konstruktion als Dichter und als Geschäftsmann massiv aneinander geraten sind. Denn obwohl er sich nämlich gerade nicht als vielschreibender „Büchermacher“ verstand – so heißt es in einem Brief „wäre ich ein bloßer Büchermacher, so wäre ich auch vielleicht ein reicher Mann“ (PRA 20, 238) –, sondern einzig und allein der Kunst dienen wollte, die er ins Religiöse überhöht hat, musste er dennoch „andauernd vor wirtschaftlichen Zwängen kapitulieren“, d. h. eben, Heckenast um finanzielle Zuwendungen bitten und sich dabei „doch wieder wie ein ‚bloßer Büchermacher‘“²⁹ anbieten.

Der Brief vom 10. April 1860 ist diesbezüglich ein besonders anschauliches Beispiel. Er stammt aus dem künftigen Band 11,4 der Historisch-kritischen Stifter-Ausgabe (HKG), den der Verfasser gemeinsam mit Wolfgang Hackl herausgeben wird. In diesem Brief unterbreitet Stifter seinem Verleger, dass er „kleine Ersparnisse“ gemacht und „dafür Papiere gekauft“ hat, „vorzüglich 1854ziger Loose“ und „Donaudampfschiffahrtsloose“, „die Zinsen geben und einen Treffer in Aussicht stellen.“³⁰ (PRA 19, 229) Mit

28 Amann (Anm. 25), S. 50.

29 Amann (Anm. 25), S. 51.

30 Es handelt sich dabei um Kupons des „Nationalanlehens“ von 1854 in der Höhe von 500 Millionen fl., die zur Finanzierung öffentlicher Ausgaben aufgelegt wurden. Die Dividenden wurden in

den Raten, die Stifter erlegen kann, erhält er „erst im October 1861 [s]ein Papier, und das Recht, an den Ziehungen Theil zu nehmen.“ In einer Mischung aus naiver Schicksalsgläubigkeit und Bescheidenheitsgeste fährt er fort: „Wenn man aber über 50 Jahre alt ist, darf man mit der Zeit nicht mehr so freigebig sein, wie ich es im 20^{sten} Jahre war. Am 1^{ten} August d. J. ist die erste Serienziehung und ich möchte dabei sein, um dem lieben Gott auch diese Gelegenheit zu geben, an mich zu denken, damit ich das, was er mir ohnehin schon gab, so klein ich es auch erachte, mit voller Muße ausüben könnte.“ (PRA 19, 229) Daraufhin unterbreitet er Heckenast einen Vorschlag für die geschäftlichen Modalitäten, mit denen er sein finanzielles Ziel erreichen könnte: „Am 1^{ten} Mai werde ich wieder 50 fl erlegen. Könnten Sie mir nun zwischen jezt und etwa 20^{ten} Juli 400 fl entweder auf einmal oder in Abtheilungen geben, daß ich mein Loos zu 500 fl vor 1^{ten} August in Händen habe? Die Abrechnung würde ich nicht auf Witiko legen, auf dem ohnehin schon so viel bares Geld liegt, sondern Sie geben mir am 1^{ten} Mai noch 100 fl dann jeden Monat nur 50 fl [d.h. der monatliche Vorschuss wird halbiert, W.W.]. Dann sind mit 1^{ten} Jänner die 400 fl ausgeglichen.“ (PRA 19, 229f.) Um Heckenast für diese Vereinbarung geneigt zu machen, präsentiert sich Stifter in der Folge ganz gegen sein sonstiges Selbstverständnis eben doch als „Büchermacher“. Denn er ruft dem Verleger seinen Plan zu einer Romantrilogie über das Geschlecht der Rosenberger³¹ in Erinnerung, die er ihm seit 1855 immer wieder unterbreitet hat, so auch hier: „Da ich jezt sehr leicht und sehr gerne arbeite, da die ungemein schweren Studien zum Witiko zugleich die Quellen der zwei weiteren Romane von freien Stücken gaben, so werde ich im Sommer oder Herbste 1861 den 2^{ten} Roman [d. i. *Wok*, W.W.] fertig haben, und dann können Sie mir einen ziemlichen Theil der Westbahnactien geben, die Sie für mich gezeichnet haben müssen. Zawisch [d. i. der dritte Roman, W.W.] folgt dann in 1 ½ Jah-

einem Losverfahren vergeben, so wie auch bei den Donaudampfschiffahrts-Aktien. Stifter war also wie viele seiner Standesgenossen ein sogenannter „Kuponschneider“. Diesen Hinweis verdanke ich dem Wirtschafts- und Sozialhistoriker Helmut Alexander, Universität Innsbruck. Vgl. Matis, Herbert: Österreichs Wirtschaft 1848-1913. Konjunkturelle Dynamik und gesellschaftlicher Wandel im Zeitalter Franz Josephs I.. Berlin 1972, S. 56: „Zur Abtragung der bis Ende 1854 auf 294 Millionen [Gulden] angestiegenen Staatsschuld an die Nationalbank [...] erging am 3. März 1854 die kaiserliche Entschließung, wonach eine Staatsanleihe von 500 Millionen fl in 5%igen Staatsschuldverschreibungen (die sogenannten 1854er-Lose) aufgelegt wurde; am 26. Juli erfolgte die Ausschreibung des freiwilligen ‚Nationalanlehen‘, und die ‚allerhöchste Kundmachung [...]‘ war eine ‚Aufforderung für jeden Unterthanen Seiner Majestät durch die ausgedehnteste Betheiligung an jenem Anlasse die gedachten beiden Zwecke [d.i. Herstellung der Landes-Valuta und Abschaffung der Ordnungsmittel für die außerordentlichen, durch die Lage von Europa gebotenen Auslagen] zu fördern.“

- 31 Vgl. dazu HKG 5,4, S. 167–176: „Konzeption: Der ‚Rosenberger‘-Zyklus“. Im Brief vom 21. Juni 1855 an Heckenast skizziert Stifter erstmals den Stoff des *Witiko* und im Zusammenhang damit die Absicht zu zwei weiteren Romanen: „Dann folgt Peter Wog der Wittiker (Gründer von Hohenfurt,) und endlich kömmt Zewisch nach Plalazki der größte Mann seines Jahrhunderts“ (zit. nach HKG 5,4; S. 171).

ren nach [d. i. Ende 1862/63, W.W.].“ (PRA 19, 230) Und Stifter übertrifft diese Pläne gleich noch mit einem neuen Vorhaben, mit einem Stoff, den er „in Palazkis Geschichte von Böhmen 1^{ter} Band das siebente Kapitel, Seite 335“, das er Heckenast zur Lektüre empfiehlt, gefunden hat und den er „gleich nach Zawisch noch vor Kepler“, einem weiteren Romanprojekt, „bearbeiten will.“ (PRA 19, 230) Es handelt sich dabei um den für Stifter vom Gedanken an die Nemesis geprägten „Untergang der Wršowece und ihres Feindes [d.i. Slawnike, W.W.]“, bei dem „die glühende kraftvolle rastlose entsezliche Seele Swatopluk“ eine zentrale Rolle spielt. Er fasst daher eine Änderung der Reihenfolge seiner Trilogie ins Auge, die sich nun zu einer Tetralogie auswächst. Dabei erliegt er einem historischen Irrtum, der ihm aus der rhetorischen Euphorie heraus unterlaufen sein mag; er könnte aber auch aus einer historischen Unsicherheit entstanden sein, die allerdings nach seinem angeblich bereits intensiven Studium der historischen Quellen für den *Witiko* doch etwas überraschend anmutet: „Wäre es nicht besser, da Wittiko älter ist als Swatopluk [d.i. historisch unrichtig, W.W.], Swatopluk aber den geschichtlich schon klaren Rosenbergen Wok und Zawisch weit an Alter vorgeht, ihn gleich nach Wittiko kommen zu lassen? So würden die größten böhmischen Geschlechter vorgeführt.“ (PRA 19, 230)

Das Ausmaß dieser strategischen Selbstüberschätzung Stifters, um Heckenast für seine finanziellen Forderungen günstig zu stimmen, wird erst richtig greifbar, wenn man sich vor Augen führt, dass zum Zeitpunkt der Abfassung dieses Briefes das 1. Kapitel des 1. Bandes von *Witiko* noch nicht fertig war, obwohl Stifter damit bereits ein halbes Jahr zuvor, im November 1859, begonnen hatte.³²

Stifter geriet also durch seine finanzielle Misere in die missliche Lage einer direkten Abhängigkeit von seinem Verleger und sah sich immer mehr in ein „Lieferanten-Verhältnis“³³ gedrängt, bei dem er mächtig unter Druck geriet. Dabei hatte er das Gefühl, er müsse bei den hohen ästhetischen Maßstäben, die er an seine Werke anlegte, doch immer wieder schmerzliche Abstriche machen, obwohl die zahllosen Korrekturen in seinen Manuskripten Züge eines übersteigerten Perfektionismus erkennen lassen.³⁴

In der Tat mündete dieses Tauziehen zwischen Autor und Verleger seit Beginn der 1860er Jahre in eine massive Krise ihrer Beziehung, die 1865 ihren Höhepunkt erreichte, nachdem Heckenast Stifter an die „Dimensionen“ der Vorschüsse für den *Witiko* gemahnt hatte, wie aus Stifters Brief vom 1. Juni 1865 an Heckenast hervorgeht (PRA

32 Vgl. dazu HKG 5,4, S. 176f. Stifter hat das 1. Kapitel des 1. Bandes *Witiko* erst am 8. Oktober 1860 an Heckenast geschickt.

33 Amann (Anm. 25), S. 52.

34 Vgl. dazu Wiesmüller, Wolfgang: Die abgebrochene Korrektur. Zur Textgenese von Stifters *Witiko* als ‚Perfektionsdrama‘. In: Haslinger, Adolf / Gottwald, Herwig / Holl, Hildemar (Hg.): Textgenese und Interpretation. Stuttgart: Hans-Dieter Heinz Akademischer Verlag 2000 (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik; Nr. 389; Salzburger Beiträge, Nr. 41), S. 8–27.

20, 305). Das rhetorische Pathos dieses Briefs lässt auf einen offenen Konflikt zwischen Verleger und Autor schließen. Stifter, der nach Erscheinen des 1. Bandes *Witiko* die Manuskriptlieferungen zum 2. Band dieses Romans wieder ständig verzögerte, „appelliert verzweifelt an das Verständnis Heckenasts für seine Situation, in der aus Krankheitsgründen der Fortgang der Arbeit nur schwer eingeschätzt werden kann“ (HKG 5,4; 192f.). – Und man muss konstatieren, dass die Fertigstellung des *Witiko* unter den Bedingungen einer schleichenden tödlichen Krankheit Stifter tatsächlich an seine physischen und psychischen Grenzen gebracht hat.

Trotz der aufgezeigten prekären geschäftlichen Beziehungen zwischen Stifter und Heckenast muss es aber, wie Klaus Amann zu Recht vermutet, doch eine Grundlage gegeben haben, die ihre wie immer einzuschätzende Freundschaft aufrechterhalten hat. Er sieht dieses Verbindende in ihren gemeinsamen ästhetisch-pädagogischen Vorstellungen von Kunst und Literatur.³⁵

Heckenast hat sich, wie aus Stifters Briefen hervorgeht, immer wieder sehr anerkennend, ja begeistert über dessen Werke geäußert. Im Fall der *Studien* und auch noch der *Bunten Steine* stand sein Urteil durchaus im Einklang mit der damaligen Literaturkritik und der Leserschaft, sie waren ein Verkaufserfolg und haben auf der ökonomischen Seite zu Buche geschlagen. Ganz anders sieht es allerdings mit Stifters Romanen *Der Nachsommer* und *Witiko* aus, die von der Kritik und vom Publikum abgelehnt wurden. Dass Heckenast diese Bücher verlegt hat, ist keineswegs nur eine Reverenz dem bedeutendsten deutschsprachigen Autor seines Verlags gegenüber, sondern weist eben auf ein gemeinsames Kunst- und Literaturverständnis zwischen ihm und Stifter hin.³⁶

Für Heckenast, der, wie er Rosegger gegenüber beteuert, den *Nachsommer* „gewiß 20 mal aufmerksam von A-Z gelesen“ hat³⁷, einen Roman wohlgerne, von dem Heibel verlautete, derjenige, der ihn lesen würde, ohne dazu beruflich verpflichtet zu sein, würde die Krone Polens verdienen, für Heckenast dürften sich gerade im *Nachsommer* jene pädagogisch-didaktischen Intentionen Stifters fokussiert haben, die er mit ihm geteilt hat. Denn wie Stifter seinem Selbstverständnis nach, das er Heckenast wiederholt

35 Vgl. Amann (Anm. 25), S. 48.

36 Vgl. Amann (Anm. 25), S. 53f.

37 Wagner u.a. (Anm. 12), S. 411 (Brief an Rosegger, 6. 1. 1877). Heckenast setzt allerdings in diesem Brief Rosegger auseinander, dass bei einer Neuauflage des Romans Kürzungen vorgenommen werden müssen, und er beruft sich dabei auf Stifters diesbezügliche Äußerungen. Er traut sich auf Grund seiner genauen Kenntnis des Romans „das Gefühl zu, diejenigen Stellen zu erkennen, welche Stifter zur Ausscheidung verurteilt haben würde, es sind dies Stellen einer Umständlichkeit u Weitschweifigkeit, die dem Dichter in späteren Jahren zur Natur geworden sind; sie haben mit dem Gehalte des Buches Nichts zu thun, aber ein reines ästhetisches Gefühl muß sie störend finden, so wie der Dichter selbst, als er sein Werk nach vielen Jahren mit objektiver Unbefangenheit las, die Überzeugung erlangte, daß Kürzungen gemacht werden müßten.“ (Ebenda, S. 411f.) Der *Nachsommer* ist dann auch 1877 in der 3. Auflage bei Heckenast in gekürzter Form erschienen.

auseinandergesetzt hat, von der Literatur allgemein und von seinen eigenen Werken im Speziellen erwartet, dass sie ein Mittel der Bildung sind und die Humanität zu fördern vermögen, so sind auch viele verlegerische Aktivitäten Heckenasts von einer „ethisch-pädagogischen Zielsetzung“ geprägt.³⁸ Wenn Heckenast sich über Kriterien von Kunst und Literatur äußert, erinnert seine Diktion durchaus an Stifter, der mit ähnlichen Worten wiederholt sein Selbstverständnis als Dichter stilisiert hat. So schreibt Heckenast am 4. Jänner 1871 an Rosegger: „Jede Arbeit im Geiste des Sittlichen u jeder Einsatz für die Geltung der wahren Menschenwürde ist ein Gewinn für die ganze Menschheit u jedes Körnlein solcher Arbeit ist ein Baustein am Gebäude einer bessern gerechtern u edleren Zukunft der Menschheit.“³⁹ In der Tat scheint also die gemeinsame Überzeugung von einer ethischen und pädagogischen Aufgabe der Literatur das Verhältnis zwischen Heckenast und Stifter, über die krisenhaften geschäftlichen Beziehungen hinaus, auf eine feste Basis gestellt zu haben.⁴⁰

In der Einschätzung und Bewertung der geschäftlich-ökonomischen Beziehungen zwischen Stifter und Heckenast gab es von Anfang an konträre Positionen. So stellte sich der erste Stifterbiograph, Alois Raimund Hein, auf die Seite Stifters, wenn er meint, dass „Heckenast für sich und seine Familie, gewiß nicht zum geringsten Teile aus den durch den Verlag der ‚Studien‘ erworbenen Einkünften einen herrlichen Palast erbaute, den er ganz nach seinen Angaben mit fürstlicher Pracht einrichten ließ.“ Er habe zwar „einen Teil der Sorge für eine standesgemäße Lebensführung Stifters“ übernommen, „wenngleich er selten ein übriges tat, ohne besonders darum angegangen zu werden“⁴¹ – wie unser Briefbeispiel auch gezeigt hat. Bei Rosegger, der durch seine engen Kontakte mit Heckenast einen guten Einblick in dessen verlegerisches Gebaren gewonnen hat, dagegen heißt es: „Heckenast ist ein wohlhabender Mann geworden, aber daneben ist keiner seiner Autoren, durch die er gewonnen, zu kurz gekommen.“⁴² Vor diesem Hintergrund plädiert Hedvig Ujvári für eine ausgewogene Beurteilung. Sie weist den Eindruck zurück, „Heckenast habe sich durch Stifters Werke bereichert, während für diesen nichts abgefallen sei [...]“. Denn er hat „bedeutende Summen an Stifter gezahlt“, musste aber andererseits auch „die Rentabilität der verlegten Produkte“ im Auge behalten. So kann man ihn nicht der „Ausbeutung Stifters“ beschuldigen; denn mit dem *Nachsommer* und dem *Witiko* wie auch mit dem *Lesebuch zur Förderung humaner Bildung* hat er auch Werke verlegt, die kein Erfolg geworden sind. Sie konnten „nur bei einem wirtschaftlich stabilen Verlag erscheinen“, wie ihn eben Heckenast geführt hat.⁴³

38 Amann (Anm. 25), S. 54.

39 Wagner u.a. (Anm. 12), S. 56 (Brief an Rosegger, 4. 1. 1871).

40 Amann (Anm. 25), S. 55.

41 Hein (Anm. 27), S. 381.

42 Rosegger (Anm. 13), S. 148.

43 Ujvári (Anm. 11), S. 49.

Die visuelle Erfahrung Zu den Frauengestalten Rilkes

Die Visualität in der Lyrik Rilkes wird zwar in der Fachliteratur immer wieder hervorgehoben, fast immer aber im Zusammenhang mit der bewussten Hinwendung des Dichters zu der Kunst Rodins und Cézannes.¹ Meine Untersuchungen zeigen hingegen, dass die visuelle Sichtweise bei Rilke schon ganz früh in den Prager Gedichten vorhanden ist. Da der Dichter sich von Anfang an für die bildende Kunst interessiert hat, ist anzunehmen, dass die tiefe Affinität und das Kunstverständnis sowie die Verwendung visueller Techniken eine Kontinuität darstellen. Es fällt nicht schwer, festzustellen, wie stark das ganze lyrische Werk Rilkes durch Visualität geprägt ist. Schon rein quantitativ gesehen, fällt die starke Repräsentanz jener Gedichte auf, in denen die Bildhaftigkeit im engeren Sinne dominiert. Diese Texte sind dann nach verschiedenen Aspekten der Visualität zu gruppieren. So können wir z.B. nach dem äußeren Gegenstand der Gedichte Landschaftsdarstellungen und Stadtbeschreibungen unterscheiden, die aber – abgesehen von den frühen Gedichten – nur zum Teil in die Tradition dieser Gattungsform einzuordnen sind (*Ende des Herbstes, Landschaft, Römische Campagne*). Die aus der mittleren Periode stammenden „Dinggedichte“ stellen dann eine ganze Reihe von Texten dar, in denen Menschen (*Ritter, Die Konfirmanden, Spanische Tänzerin*) und Tiere (*Der Schwan, Der Panther, Der Hund*) oder verschiedene Objekte (*Von den Fontänen, Die Kathedrale, Das Portal, Die Fensterrose, Die Treppe der Orangerie, Das Karussell*) gezeigt werden. Einen engeren Kreis bilden die Porträts, die schon mit dem Titel an diese Gattungsform erinnern: *Jugend-Bildnis meines Vaters, Selbstbildnis aus dem Jahre 1906, Bildnis, Damen-Bildnis aus den achtziger-Jahren, Dame vor dem Spiegel*. Wiederum zu einem anderen Segment gehören – besonders im Band *Neue Gedichte* – jene Werke, bei denen konkrete Vorlagen aus der Bildenden Kunst vorzu-

1 So z. B.: Götte, Gisela / Danzker, Jo-Anne Birnie (Hg.): Rainer Maria Rilke und die bildende Kunst seiner Zeit. Ausstellungskatalog. München: Prestel 1996; Kopp, Michaela: Rilke und Rodin. Auf der Suche nach der wahren Art des Schreibens. Frankfurt am Main / Berlin u.a.: Peter Lang 1999; Köhnen, Ralph: Sehen als Textkultur. Intermediale Beziehungen zwischen Rilke und Cézanne. Bielefeld: Aisthesis 1995; Roberg, Thomas: Bilder der Dinge und Denken der Bilder. Zur Poetik von Rilkes Mittelwerk aus der Perspektive einer Denkbildästhetik. In: Köhnen, Ralph (Hg.): Denkbilder. Wandlungen literarischen und ästhetischen Sprechens in der Moderne. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1996. S. 163–200; Strathausen, Carsten: Rilke's Stereoscopic Vision. In: Strathausen, Carsten: The Look of Things. Poetry and Vision around 1900. Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press 2003.

finden sind (*Früher Apollo, Buddha, Archaischer Torso Apollos, Kretische Artemis, Adam, Eva* usw.)

Auch diese Liste ist schon lang genug, um zu beweisen, wie umfangreich und vielfältig der Themenkreis ist, der dem Dichter (auch) visuelle Anregungen gegeben hat. Trotz der Mannigfaltigkeit der Inspirationen sind die diesbezüglichen Gedichte zwei allgemeinen Verfahrensweisen untergeordnet.

1. Fast ohne Ausnahmen stellen die – meistens schon im Titel angegebenen – Themen wortwörtlich nur Anregungen dar. Solche Inspirationen nämlich, die dem Dichter als Ausgangspunkte dienen, um durch ihre souveräne Bearbeitung ein kohärentes Glied der Gesamtlyrik zu schaffen.² Möge auch die Art und Weise der ästhetischen Verwendung so unterschiedlich sein (durch Analogie, Assoziation bzw. Transformierung), das Ergebnis zeugt immer von einem homogenen poetischen Weltbild, in dem die Komponenten auf typische weltanschauliche Grundeinstellungen und Daseinserlebnisse zurückzuführen sind.

2. Das Aneinanderreihen der Gedichte erzeugt sehr oft einen zyklusartigen Effekt, auch in dem Falle, wo das nicht initiiert wird. Solche Textgefüge können eine besondere Art der Narrativität ergeben. Die Textreihen können aber (zum Teil zumindest) auch als Folgen der „Serienproduktion“ aufgefasst werden. Natürlich handelt es sich dabei nicht um eine mechanische Wiederholung von Themen und Darstellungsweisen, sondern vielmehr um das Experimentieren mit immer neuen Varianten. Als Alternative kann die Gedichtreihe auch eine visuelle Konzeption darstellen.

Im Folgenden sollte mein Beitrag – anhand konkreter Textbeispiele – darauf fokussieren, auf welche Art und Weise die Rezeption der Kunstwerke in der Rilkeschen Lyrik verwandelt wird. Es handelt sich nämlich jedes Mal um eine souveräne Transponierung der Rezeptionserlebnisse, die zugleich eine (meist radikale) Umdeutung mit sich bringt. Die entscheidende Frage ist dabei nicht, bzw. nicht mehr nur die, welche semantischen Veränderungen die gattungsmäßigen Transformationen erzeugen, sondern in erster Linie die, zu welchen neuen Einsichten die Inspirationen der einzelnen Vorlagen führen, wie innovativ also diese Letzteren verwendet werden. Das Gedicht *Dame vor dem Spiegel*, das durch ein Gemälde von Manet inspiriert worden sein soll³, benutzt z.B. den visuellen Doppeleffekt des gemalten Spiegelbildes, um aus der Bildvorlage Schicksals-

2 Das ist das „Kunst-Ding“, dessen Eigentümlichkeit van den Broek folgendermaßen charakterisiert: „The *Kunst-Ding* must contain an inherent potential or capacity for eternity, and this quality is concretely present in a way that it does not exist even in its material referent.“ Claire Y. van den Broek: *How the Panther Stole the Poem. The Search for Alterity in Rilke's Dinggedichte*. In: *Monatshefte* (University of Wisconsin–Madison), Vol. 105, No. 2, 2013, S. 228.

3 Vgl. Rilke, Rainer Maria: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Hg. v. Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl. Frankfurt am Main / Leipzig: Insel 1996. [= RWK], Bd. 1, S. 995.

momente herauszugreifen und sie zu vertiefen. Am wichtigsten ist dabei, wie Görner feststellt, „was *zwischen* dem sich Spiegelnden und dem Gespiegelten *ist*.“⁴

Wie in einem Schlafrunk Spezerein
 löst sie leise in dem flüssigklaren
 Spiegel ihr ermüdetes Gebaren;
 und sie tut ihr Lächeln ganz hinein.
 Und sie wartet, daß die Flüssigkeit
 davon steigt; dann gießt sie ihre Haare
 in den Spiegel und, die wunderbare
 Schulter hebend aus dem Abendkleid,
 trinkt sie still aus ihrem Bild. Sie trinkt,
 was ein Liebender im Taumel tränke,
 prüfend, voller Mißtraun; und sie winkt
 erst der Zofe, wenn sie auf dem Grunde
 ihres Spiegels Lichter findet, Schränke
 und das Trübe einer späten Stunde.⁵ (570–571)

Das in der Lyrik Rilkes wiederholt vorkommende Spiegel-Motiv ist auch in diesem Werk mit dem Narziss-Motiv untrennbar verbunden. Die beiden werden im impressionistischen Schönheitsprinzip und zum Teil auch in der Dekadenz des *fin de siècle* aufgelöst. Die Darstellung einer Frau mit ihrem Spiegelbild kommt in der Malerei häufig vor. Nicht nur die meist auch erotischen Bezüge machen das Motiv bei den Künstlern beliebt, sondern wahrscheinlich eher die mehrschichtige Visualität, die dementsprechend auch eine virtuose künstlerische Ausdruckform fordert bzw. ermöglicht. Was aber auf einem Gemälde als Gesamtanblick erscheint und so alles Anziehende und Mangelhafte auf einmal präsentiert, erfolgt in der lyrischen Darbietung in zeitlicher Reihenfolge, die eine (auch erotische) Wirkungssteigerung von vornherein ermöglicht. Sowohl die Aufeinanderfolge als auch die Attribute von Gebärden zeugen von einer sehr bewussten dichterischen Intention. Zunächst erscheint ein „ermüdetes Gebaren“ der Frau im Spiegel, dann „ihr Lächeln“, dem die Haare folgen und schließlich wird das Bild durch „die wunderbare Schulter“ gekrönt. Diese rhetorisch genau inszenierte Erotisierung des Anblicks der Abendtoilette, der vielleicht auch von voyeuristischer Freude nicht ganz frei ist, steht jedoch vorwiegend für die das Kunstwerk Betrachtenden da, weil die ‚be-lausste‘ Frau selbst ihr Spiegelbild „prüfend, voller Mißtrauen“ aufnimmt.

So erhält das Doppelbild seine zusammengesetzte Funktion, indem die Bespiegelung und das Verhältnis aller Beteiligten dazu, eine überaus vielschichtige Rezeption

4 Görner, Rüdiger: Rainer Maria Rilke. Im Herzwerk der Sprache. Wien: Zsolnay 2004, S. 283.

5 Die Gedichttexte werden nach der folgenden Ausgabe zitiert: RWK, Bd. 1 (siehe Anm. 2). Im Weiteren werden die Zitate aus dem Band im laufenden Text nur mit der Seitenzahl nachgewiesen.

darstellt. Ohne alle diesbezüglichen Komponenten in Betracht ziehen zu wollen, am wichtigsten ist es, in diesem Beziehungskomplex auf die Einstellung der Dame zu ihrem reflektierten Ebenbild zu fokussieren. Nach der poetischen Beschreibung verweisen die Gebärden der Frau auf eine ständige Ambivalenz. Die entgegengesetzten Paradigmen deuten sogar die innere Spannung der ganzen Szene an, in der einerseits Schönheit und damit verbunden Gefall- und Liebessucht, andererseits Ermüdung, Zweifel und Trübsinn zu erfahren sind. Diese Doppelwertigkeit wird am dichtesten im ersten Terzett formuliert: „Sie trinkt, / was ein Liebender im Taumel tränke, / prüfend, voller Mißtraun [...]“, während die Abschlusszeilen das Ergebnis dieser visuellen Selbsterforschung summieren.

Schon allein aufgrund dieses Gedichtes, noch mehr aber im Kontext des Gesamtwerkes, ist es ersichtlich, dass das Spiegel-Motiv mit dem Narziss-Motiv eng verbunden ist. Die eigenartige Wortwahl bei der Bildbeschreibung – „trinkt sie still aus ihrem Bild. / Sie trinkt, was ein Liebender im Taumel tränke“ – stellt hier keine passiv betrachtende Person dar, denn die Frau steht ihrem Spiegel gegenüber in einer wahren „interaktiven Beziehung“ – um diesen modischen Ausdruck zu verwenden. Aber auch die vorangegangenen Gesten wie „löst sie [...] / ihr ermüdetes Gebaren“; „sie tut ihr Lächeln ganz hinein“; „gießt sie ihre Haare / in den Spiegel“ deuten unmissverständlich die zusammengesetzte Rolle der Frau an. Sie behält zwar ihre auch durch Kunstwerke inspirierte Frauenrolle, diese wird aber zugleich durch die des Narziss erweitert, in dem die berauschende Sucht nach dem Ebenbild mit ausgedrückt wird. Die „Gestenaktivität“ zeugt schließlich auch von dem (jeweiligen) Künstler-Ich, dessen nahe Verwandtschaft mit dem des Narzisses allgemein bekannt ist.

Nach dem Kommentar gibt es mögliche Bildvorlagen⁶ auch für das Gedicht *Die Schwestern*. Der Text selbst zeigt aber, welche eigenständigen Perspektiven die dichterische Transformation ermöglicht.

Sich, wie sie dieselben Möglichkeiten
anders an sich tragen und verstehn,
so als sähe man verschiedne Zeiten
durch zwei gleiche Zimmer gehn.

Jede meint die andere zu stützen,
während sie doch müde an ihr ruht;
und sie können nicht einander nützen,
denn sie legen Blut auf Blut,

wenn sie sich wie früher sanft berühren
und versuchen, die Allee entlang

6 RWK, Bd. 1, S. 993.

sich geführt zu fühlen und zu führen:
 Ach, sie haben nicht denselben Gang. (567)

Die Umgestaltung findet vor allem auf zwei Ebenen statt: auf semantischer und struktureller, wobei die beiden Aspekte sich bedingen und auseinander folgen. Indem nämlich das primäre Bilderlebnis gedeutet wird, hebt die Interpretation die (gesetzmäßige) Statik des Kunstwerkes auf und kehrt die räumliche Dimension in eine zeitliche um. Durch diese gattungsspezifische und gattungsbedingte Verwandlung wird zwar die unmittelbare Wirkung der Visualität beeinträchtigt, dieser Verlust wird aber gleichzeitig durch die erhöhte Reflexivität kompensiert. Das lyrische Ich sucht nämlich im Anblick der Schwesterfiguren die Zusammenhänge, die tiefere Kausalität ihrer Beziehung, um das Schicksalhafte in ihr aufzuzeigen.

Die deiktische Geste gleich im Auftakt zeugt von diesem direkten Deutungsvorhaben: „Sieh, wie sie dieselben Möglichkeiten / anders an sich tragen und verstehn [...]“. Die Eingangsaussage formuliert schon als Postulat die Zusammengehörigkeit und Verschiedenheit sogar in der engsten menschlichen Beziehung. Die darauf folgende Vergleichsmetapher unterstreicht diese Verallgemeinerung, indem sie auf die unüberbrückbare Entfernung zwischen den „zwei gleiche[n] Zimmer[n]“ verweist, die zu unterschiedlichen Zeiten wahrgenommen werden. Erst nach diesem Reflexionsauftakt erscheint das Bild der zwei Schwestern, deren Anblick aber zugleich kommentiert wird. Die dichterische Transformation bleibt aber nicht bei der Gestensprache des Gesehenen. Sie begnügt sich nicht mit der vermeintlich humanen Botschaft des ursprünglichen Werkes, auf dem die zwei Schwestern in einer Allee sich stützend zu sehen sind. Die Bemerkungen von der Seite des lyrischen Ichs – „Jede meint die andere zu stützen“, „und sie können nicht einander nützen“ – sind desillusionierend, denn diese durch Kreuzreime verbundenen Sätze entlarven die Diskrepanz zwischen Absicht und Wirklichkeit. Da hilft anscheinend nicht einmal die Blutverwandtschaft, weil die originelle Metapher – „sie legen Blut auf Blut“ –, die wohl auf die zärtliche Geste der Handbewegungen hinweist, sogar schon die körperliche Selbständigkeit hervorhebt. Dass es sich um zwei verschiedene Persönlichkeiten handelt, wird dann im Schlusssatz eindeutig ausgesprochen: „sie haben nicht denselben Gang“. Der Versuch der beiden Frauen, „sich geführt zu fühlen und zu führen“, drückt ihre Sehnsucht nach Liebe und Intimität der Sicherheit und zugleich ihre Hilfslosigkeit. Das tief dringende Einfühlungsvermögen der lyrischen Darstellung verhehlt aber auch nicht den kleinen Trug und Selbstbetrug in ihrer innigen Gestensprache.

Beinahe unsichtbar, jedoch vom Licht umhüllt, erscheint die Frauengestalt in *Begegnung in der Kastanien-Allee*. Auch wenn wir bei diesem Gedicht keine Bildvorlage nachweisen können, stellt das Werk eine typische Szene aus der impressionistischen Malerei dar, indem es auf das heuristische Erlebnis Kairos, den erfüllten Augenblick, fokussiert.

Ihm ward des Eingangs grüne Dunkelheit
kühl wie ein Seidenmantel umgeben
den er noch nahm und ordnete: als eben
am andern transparenten Ende, weit,

aus grüner Sonne, wie aus grünen Scheiben,
weiß eine einzelne Gestalt
aufleuchtete, um lange fern zu bleiben
und schließlich, von dem Lichterniedertreiben
bei jedem Schritte überwallt,

ein helles Wechseln auf sich herzutragen,
das scheu im Blond nach hinten lief.
Aber auf einmal war der Schatten tief,
und nahe Augen lagen aufgeschlagen

in einem neuen deutlichen Gesicht,
das wie in einem Bildnis verweilte
in dem Moment, da man sich wieder teilte:
erst war es immer, und dann war es nicht. (566)

Die flüchtige Begegnung wird in ihrer Unwiederholbarkeit aufgehoben: „erst war es immer, und dann war es nicht“. Durch die Rhetorik der Textstruktur wird alles – dem Wirkungseffekt der klassischen Periode entsprechend – auf den Abschlusssatz hingesteuert. Das symmetrisch geordnete Erscheinen der beiden Gestalten, in dem der Mann „aus grüne[r] Dunkelheit“, die Frau hingegen „aus grüner Sonne“ auftaucht – eine auch durch die entgegengesetzte Beleuchtung angedeutete Anziehungskraft der Geschlechterpolarität, welche durch die grüne Farbe der Hoffnung und des Frühlingserwachens bestätigt wird. Alle Bewegungsgesten und seelischen Regungen werden nur durch visuelle Impressionen durchblicken lassen: „von dem Lichterniedertreiben“, „ein helles Wechseln“, „scheu im Blond“ usw. Die künstlerische Choreographie verlangsamt den Begegnungsweg. Dadurch wird nicht nur die Spannung gesteigert, sondern auch der Augenblick der Annäherung erhöht, indem er ins Zeitlose überführt wird, bevor zugleich aufgehoben wird. Die Vergleichsmetapher „wie in einem Bildnis“ verweist aber nicht nur auf die Schönheit des Liebeszaubers, sondern wohl auch auf die Kunst, die diese faszinierenden Schicksalsmomente verewigt.⁷ Der Text wird zwar in fünf Strophen gegliedert, besteht aber nur aus zwei größeren Einheiten. Die semantische Zäsur liegt in der Mitte der dritten Strophe, in der die erste lange Periode endet. Während das ganze mächtige Satzgefüge „in einem Atemzug“ die Vorgeschichte der Begegnung darstellt, führt der zweite (nicht mehr so lange) Satz zum Treffen und Trennen der beiden Menschen. Die Enjambements bilden in den zwei Teilen gleichmäßig einen rhythmischen Kontrapunkt,

7 Vgl. den Kommentar zu dem Gedicht. RWK, Bd. I, S. 993.

der so auch die Spannung in der zeitlichen Ereignisfolge erhöht. Von Abstrahierung und Verallgemeinerung zeugt der lapidare Hinweis auf „ihn“ und „sie“. Nichts Näheres können wir von den Beiden erfahren und wir brauchen es auch nicht. Denn hier geht es um die Veranschaulichung des Schicksalhaften in der Beziehung zwischen Mann und Frau. Während die beiden als Personen verschleiert bleiben, wird die Begegnungssituation selbst durch impressionistische Bilder „konkretisiert“. Zunächst wird eine poetische Realität durch die Raumangabe im Titel „Kastanien-Allee“ und dann durch die virtuose Verwendung der Lichteffekte in der Begegnungsszene hervorgerufen.

Im Band *Neue Gedichte* finden wir die meisten Werke Rilkes, in denen die durch Visualität erfolgte „Versachlichung“ auf virtuoseste Weise nach der Deutung von Leben und Kunst trachtet. Es ist kaum ein Zufall, dass die vollkommenste Symbiose der beiden Prinzipien bei Rilke in einer Frauenfigur gestaltet wird. Die lyrische Choreographie *Spanische Tänzerin* zeigt, wie der Kunstwille die primäre Lebenskraft neu schafft und nach ästhetischen Prinzipien umformt.⁸ Ein Briefbericht Rilkes spricht von zweifacher Anregung. Erstens durch ein persönliches Erlebnis bei einer Tauffeier, bei der „eine Gitane [Zigeunerin] mit dem gewissen schwarz-bunten Tuch [...] spanische Tänze [tanzte]“. Zweitens fügt der Dichter gleich auch ein Bilderlebnis – nämlich das Gemälde Goyas „La ballerina Carmen la gitana“ – in Klammern hinzu: „(Aber die eng von Zuschauern umstandene Tänzerin Goyas war mehr.)“⁹

Die ästhetische Formgebung bedeutet in der Vorstellung der Tänzerin eine zweifache Herausforderung des Geistes der Natur gegenüber, insofern sie ihre Wirkung einerseits aus der Natur schöpft, andererseits aber aus der Gestaltungskraft, die den primären Stoff künstlich verwandelt. Es fragt sich jedoch, welche Quelle der ästhetische Wille hat, ob seine Energie nicht selbst, zwar auf anderen Wegen, auf die primäre Kraft zurückzuführen ist. In der Absonderung und Andersartigkeit der ästhetischen Erscheinung sind jedenfalls die beiden Kräfte vorhanden, die gezähmte und die zähmende, die sich entgegenspannen und die Spannung aufrechterhalten. So werden im Gedicht sowohl das Kunstbewusstsein im Allgemeinen als auch die bewusste und selbstbewusste Künstlergestalt gefeiert, die mit ihrem perfekten Tanz die Essenz des Lebens und die Erfüllung der allbesiegenden Leidenschaft darstellt. Das Motiv der Flamme, dessen Bildvariationen den ganzen Text umspannen, symbolisiert im weitesten Sinne die überwältigende Macht des pulsierenden Lebens selbst, in einer engeren Bedeutung steht es aber wohl (auch) für die Liebesleidenschaft.¹⁰ Da es sich zugleich um eine Kunstaufführung han-

8 Vgl. Jayne, Richard: *The Symbolism of Space and Motion in the Works of Rainer Maria Rilke*. Frankfurt am Main: Athenäum 1972, S. 270.

9 RWK, Bd. I, S. 949.

10 Siehe dazu noch: Gerok-Reiter, Annette: *Wink und Wandlung. Komposition und Poetik in Rilkes „Sonette an Orpheus“*. Tübingen: Niemeyer 1996, S. 204.

delt, fallen die drei Bedeutungskomponenten notwendigerweise zusammen. Genauer genommen: im Tanz, der zweifellos die sinnlichste Kunstform ist, lösen sich Leben und Liebe auf, andererseits werden Leben und Liebe durch die Kunstgestaltung ‚beseelt‘, das heißt ihre Sinnlichkeit behaltend, gleichzeitig vergeistigt.¹¹

Die Rahmensituation bilden zwei Gestusmomente: einerseits das Bild von der Hand, die ein Zündholz hält, in der ersten Zeile, andererseits das Schlussbild in der letzten Zeile, in dem die Flammenreste mit Füßen ausgestampft und gelöscht werden. Diese betonte Markierung des Anfangs und des Endes der Kunstaufführung, die der Tanz in einer primären Form doch darstellt, hebt den Kunstwillen hervor und dessen absolute Herrschaft über das von ihm geschaffene Produkt. Die ausdrückliche Abrundung zeugt also in erster Linie von dem bewussten Formprinzip. Die Bewegungsreihe der Tänzerin hat einen genauso spektakulären Anfang wie ein außergewöhnlich effektvolles Ende. Die beiden Gesten weisen aber darüber hinaus auch auf die Plötzlichkeit hin, mit der das einmalige Erlebnis beginnt und dann aufhört. Dass die eigengesetzliche Inszenierung auch willkürliche Momente beinhaltet, das wird auch schon früher in der Beschreibung des erotischen Spiels mit dem Rock angedeutet:

Und dann: als würde ihr das Feuer knapp,
nimmt sie es ganz zusamm und wirft es ab
sehr herrisch, mit hochmütiger Gebärde (491).

Die Gesten der Tänzerin werden als „herrisch“ und „hochmütig“ bezeichnet. Was aus der Sicht der Frau für bewusstes Spiel gehalten werden kann, erscheint den Zuschauern als unberechenbare Willkür. Ähnlich ist es im menschlichen Schicksal, wo einen das Leben und die Liebe sowie ihr Auslöschen gleichfalls so unkalkulierbar treffen. Da die Textperspektive die gesamte Produktion aus dem Blickwinkel des Beobachtenden sehen lässt, wird das Erlebnis der Bewunderung beibehalten. Die Faszination gilt vor allem der Virtuosität der Tänzerin, mit der sie nicht nur ihren Körper, sondern auch ihr Kleid bewegt. Während die Frau in einem Kreis von magischer Kraft flattert, steigern ihre Handbewegungen die Tanzdynamik in horizontaler und vertikaler Richtung. Wie sie ihr Kleid immer wieder mit rasender Schnelligkeit hochhebt und ebenso schnell zu den Füßen herunterlässt und es dabei „mit gewagter Kunst“ (491) dreht, all das erzeugt einen blendenden Effekt, der das auflodernde und erlöschende Feuer assoziieren lässt.

- 11 Sprengel deutet das Gedicht aus der Sicht der Psychologie des Unterbewussten: „in der Bewunderung einer Flamencotänzerin begreift er [Rilke] die zerstörerische Macht der Leidenschaft und die Möglichkeit ihrer künstlerischen Kontrolle“. Sprengel, Peter: Die Entwicklung von Rilkes Lyrik im Zeitraum 1900 – 1918. Ein Überblick. In: Koch, Hans-Albrecht / Destro, Alberto (Hg.): Rilke-Perspektiven. „aus einem Wesen hinüberwandelnd in ein nächstes“. Overath: Verlag Bücken & Sulzer 2004, S. 118.

In dem vierteiligen Gedicht entwickeln die einzelnen Strophen – parallel zum sich steigernden und fallenden Rhythmus des Tanzes – die Feuersymbolik zur Versinnbildlichung der Dreiheit von Leben, Liebe und Kunst. Zunächst wird in der ersten Strophe auf den Beginn und die Beschleunigung des Tanzes fokussiert. Der zweite Teil, der nur aus einer einzigen Zeile besteht, hebt gerade durch seine typographische Absonderung und Kürze den exceptionellen Augenblick der Verwandlung hervor, in der das herrliche Bild auf eine symbolische Ebene transponiert wird: „Und plötzlich ist er Flamme, ganz und gar.“ (Ebd.)¹² Von nun an tritt die Feuer-/Flamme-Metapher mit ihren symbolischen Konnotationen an die Stelle des Tanzes, ohne deren sinnlichen Charakter zu verlieren. Im Gegenteil: Das in eine Flamme verwandelte Kleid, das durch metonymische Verbindung zugleich auch den Körper der Tänzerin mit evoziert, kann gerade durch diese doppelte Wirkung die Leidenschaft selbst symbolisieren. Die Bilder in der dritten Strophe zeigen dann die Übermacht des Feuers, dessen Flammen – die nackten Arme – „wie Schlangen die erschrecken“ (ebd.) erscheinen. Wir wissen aber, dass die Schlangen nicht nur Angst einflößende Tiere sind, sondern auch Symbolwesen der Versuchung, was wiederum die Macht der gefährlichen Leidenschaft beweist.

Es ist auffallend, dass gerade der Abschlussteil mit der Schilderung des Erstickens der Flammen am umfangreichsten ist. Bestimmt nicht deshalb, weil die Agonie des Rausches mehr Aufmerksamkeit verdiente, als seine Vollendung, denn das würde weder zum Hauptthema noch zum Grundton des Gedichtes passen. Was in diesem Textteil hervorgehoben wird, ist eigentlich die spannende Situation des Zweikampfs zwischen der Tänzerin und ihrer ‚Flamme‘, das heißt zwischen der Künstlerin und ihrer Kunst, bzw. ihrem Kunstwerk. Das geschaffene Produkt, das Werk, scheint sich zu verselbständigen und seiner Urheberin zu trotzen. Dieses Motiv kommt auch in anderen Gedichten Rilkes vor, am deutlichsten in den Zyklusstücken *Der Alchimist*, *Der Reliquienschein* und *Der Goldschmied*. Im Gegensatz aber zu diesen Texten, in denen die Eigenständigkeit des Werkes auf seine Vollkommenheit zurückzuführen ist, die der Künstler erst durch mühsame Formung und Beseelung des rohen Stoffes erreicht, ist in *Spanische Tänzerin* der bezähmende Stoff selbst schon lebendig. Deshalb will er sich nicht ergeben:

und schaut: da liegt es rasend auf der Erde
und flammt noch immer und ergiebt sich nicht -
Doch sieghaft, sicher und mit einem süßen
grüßenden Lächeln hebt sie ihr Gesicht
und stampft es aus mit kleinen festen Füßen. (Ebd.)

12 Das ist hier auch „der Augenblick des ‚Umschlags‘“, von dem Fülleborn spricht und der mit dem Wort „plötzlich“ signalisiert wird. Fülleborn, Ulrich: Rilke 1906 bis 1910: Ein Durchbruch zur Moderne In: Hauschild, Vera (Hg.): Rilke heute. Der Ort des Dichters in der Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 178.

Jedoch: die souveräne Aufführung und die perfekte Choreographie, die auch auf die kleinsten Details achtet, zeigen nicht nur die Macht der Leidenschaft, sondern auch die Macht der Kunst, die allein fähig ist, diesen Lebensrausch authentisch zu vergegenwärtigen.¹³

Obwohl die hier untersuchten Gedichte bei der Darstellung der Frauenfiguren von unterschiedlichen poetischen Methoden zeugen, ist jedoch ein wichtiges gemeinsames Merkmal, nämlich das narrative Element, in jedem Text wahrzunehmen. Und es geht hier keineswegs nur darum, dass das literarische Werk im Gegensatz zu dem der bildenden Kunst nicht in der Lage ist, die Gleichzeitigkeit des visuellen Erlebnisses wiederzugeben und so die Gegenstände nur in zeitlichem Nacheinander beschreiben kann, sondern vielmehr um die Möglichkeit der Sukzession, die schon auch die Dynamik in sich hat. Denn sie macht die Texte Rilkes zu wahren poetischen „Ereignis“. Nur in der Form und in der Intensität gibt es Abweichungen, das Bewegungsprinzip ist in ihnen beständig. Ob es in den Gesten der inneren Regungen oder in impulsiver Dynamik eines Tanzes zum Ausdruck kommt, ist irrelevant. Wichtig ist die Einsicht in die versteckte Welt, die Entdeckung der Tiefe des menschlichen Lebens.

Zuletzt noch die Frage: Warum sind es die Frauen, die häufiger porträtiert, d. h. „erzählt“ werden? Gewiss wegen ihrer Schönheit, welche die Künstler notwendigerweise anspricht. Es gibt aber auch weitere wichtige Motivationen und wohl nicht nur bei Rilke. In seinen Werken fällt aber auf, und das beweisen auch die vorher interpretierten Texte, dass nicht die äußere Erscheinung der Frauen allein überwältigend auf den Dichter wirkt, sondern ihr intuitives Wesen.¹⁴ Sie brauchen nämlich nicht zu fragen, „welche Brücke zu Bildern führe“. Diese Fähigkeit macht sie mit den Dichtern verwandt. Dieses Erkenntnis wird schon früh, im *Buch der Bilder* verlautet, in dem der erste Teil des Gedichtes *Von den Mädchen* mit dem lapidaren Geständnis abgeschlossen wird:

Aus ihrem Leben geht jede Tür
in einen Dichter
und in die Welt. (260)

- 13 Park kommt in ihrer ausführlichen Interpretation dieses Textes zur Schlussfolgerung: „Das Gedicht *Spanische Tänzerin* will selbst zum Tanz werden, in dem der Gegenstand des Gedichts in sprachlicher Bewegung aufgeht.“ Park, MiRi: *Jenseits der Referenz? Ästhetik und Poetik der Abstraktion im mittleren Werk R. M. Rilkes*. („Auguste Rodin“, „Briefe über Cézanne“, „Neue Gedichte“). München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung 2008, S. 183.
- 14 In ihrer ausführlichen Untersuchung stellt Christine Knoop die höchst komplizierten Inspirationsformen der Frauen in der Lyrik dar, worauf schon die einleitenden Worte hinweisen: „Innen im Dichter nimmt eine Frau Platz, erst dann kann er ‚reden‘ – diese Anschauung formulierte Rainer Maria Rilke in einem Brief von 1904 und sprach damit eine Idee aus, die Teil seiner Kunstauffassung wurde und auch in viel späteren Gedichten, wie den ‚Sonetten an Orpheus‘ von 1922, eine Rolle spielte. Allerdings nimmt das Bild der sich im Dichter niederlassenden Frau, die ihm seine Stimme verleiht, im Rilkeschen Inspirationsdiskurs unterschiedliche Formen und Funktionen an.“ Knoop, Christine: „Und fast ein Mädchen wars“. Zur Darstellbarkeit von Inspiration bei Rainer Maria Rilke. *The German Quarterly*, Vol. 85, No. 3 (Summer 2012), S. 253.

Erzählen in historischer Verkleidung

Historie und Zeitgeschichte in Arthur Schnitzlers *Die Frau des Richters*

1. *Die Frau des Richters* – eine späte Erzählung Schnitzlers

Schnitzlers Erzählung *Die Frau des Richters* gehört zu den späteren Werken des Schriftstellers. Die Frage des Spätwerks bzw. der Periodisierung von Schnitzlers Œuvre¹ wird unterschiedlich beurteilt; vor allem in früheren Analysen wurde dem Spätwerk weniger Bedeutung zugemessen², indem es vorwiegend für eine Art Wiederholung früherer Themen und Motive gehalten wurde. Man betrachtete Schnitzler deshalb – seine eigene Bezeichnung aufgreifend – als „Kontinualist“³, ohne seine vielfachen Reflexionen und Brechungen seiner eigenen Schreibweise zu betonen.

Die Frau des Richters ist das Ergebnis langjähriger Beschäftigungen Schnitzlers mit dem Thema, das er zunächst in unterschiedlichen Gattungen zu gestalten versuchte. Der „Ureinfall“⁴, wie Schnitzler die erste Idee der späteren Erzählung nannte, geht noch auf das Jahr 1908 zurück, diesem folgt eine erweiterte Skizze, ein „kurzes Scen. einer Komödie“⁵ am 5. Februar 1916; danach beginnt Schnitzler am 19. Januar 1917 einen Einakter, dessen Plan er am 9. März aufgibt. An der ersten Fassung des zur Erzählung werdenden Textes arbeitet er von Februar bis Dezember 1917, eine neue Variante entsteht vom 11. Februar bis zum 5. März 1918, eine weitere vom 1. September 1922 bis zum 29. März 1923 – diese Phase wird zeitweise „mit Arbeitsunlust und wachsender Angst vor etwas ‚Definitivem‘“⁶ begleitet. Nach wiederholter Beschäftigung mit dem Text wurde er am 21. Juni 1924 abgeschlossen. Die Erzählung erschien erstmals am 7. August 1925

- 1 Vgl. dazu u.a. Lukas, Wolfgang: Das Selbst und das Fremde. Epochale Lebenskrisen und ihre Lösung im Werk Arthur Schnitzlers. München: Fink 1996.
- 2 Für eine kurze Übersicht vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: Ohne Nostalgie. Zur österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2002, S. 54f.
- 3 Fliedl, Konstanze: Arthur Schnitzler. Stuttgart: Reclam 2005, S. 13.
- 4 Schnitzler, Arthur: Briefe 1913–1931. Hg. v. Peter Michael Braunwarth u.a. 2 Bde. Bd. 2. Frankfurt am Main: S. Fischer 1984, S. 423 [= Br 2].
- 5 Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1913–1916. Unter Mitwirkung von Peter M. Braunwarth u.a. hg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. 10 Bde. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1983, S. 264 [= Tb 1913–1916].
- 6 Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1920–1922. Unter Mitwirkung von Peter M. Braunwarth u.a. hg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. 10 Bde. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1993, S. 380 [= Tb 1920–1922].

in der *Vossischen Zeitung*, als Buchausgabe 1925 im Berliner Propyläenverlag, sie wurde dann in den 6. Band der *Gesammelten Werke* 1928 aufgenommen.⁷

Die Frau des Richters wurde bis zuletzt nicht besonders intensiv rezipiert, da sie mit den dominierenden Motiven Schnitzlers wenig zu tun zu haben scheint und aufgrund der historischen Verschiebung der erzählten fiktiven Geschichte weder mit der Thematik der Wiener Gesellschaft der Jahrhundertwende noch mit der Entstehungszeit nach dem Ersten Weltkrieg direkt in Zusammenhang steht. Immerhin können – entgegen der Meinung von Dickerson, der behauptet, hier gebe es eine „marked deviation from the range of Schnitzler’s motives and themes“⁸ – nach eingehenderer Analyse die Eigenarten Schnitzlerschen Erzählens und seine symbolhaften Themen und Motive wie „Liebe“, „Sexualität“, „Betrug“, „Duell“ und „Spiel“ (wenn auch manche in eher übertragenem Sinne wie das „Duellieren im Gespräch“ der Figuren) hinter der historischen Kulisse entdeckt werden.⁹

In der Forschung gibt es unterschiedliche Meinungen über die Erzählung: obwohl Derré den Text schon 1966 als einen der sonderbarsten von Schnitzler und als eine neue Variante der Betrachtung des Selbst und der Anderen bezeichnet¹⁰, erblickt Perlmann im Werk „mit ihrer historischen Einkleidung und ihrer Tendenz zum bloß Kunsthandwerklichen ein episches Gegenstück zu den späten historischen Dramen“¹¹, daneben entdeckt sie in der Erzählung „weniger Anspruch auf Originalität“ und hält sie für „bloße[] Unterhaltungsliteratur“.¹² Heimerl sieht im Text zwar „einen ästhetischen Rückschritt auf die älteren, hergebrachten Formen novellistischen Erzählens“¹³, meint aber, dass hier längere Passagen innerer Fokalisierung des Erzähldiskurses und variable Perspektivierungen, d.h. ständige Charakteristika Schnitzlerschen Erzählens ebenfalls entdeckt werden können¹⁴, die die Erzählung mit den vorzüglich „modernen“, erzähl-

7 Zu den Angaben der Entstehung vgl. Urbach, Reinhard: Schnitzler-Kommentar zu den erzählenden Schriften und dramatischen Werken. München: Winkler 1974, S. 132.

8 Dickerson, Harold J. Jr.: Arthur Schnitzlers *Die Frau des Richters*: A Statement of Futility. In: *The German Quarterly* 43 (1970): 2, S. 223–236, hier S. 223. Dickerson meint, „*Die Frau des Richters* stands apart when compared to Schnitzler’s other stories“ (ebd.).

9 Zur sich wiederholenden (symbolhaften) Motivik bei Schnitzler vgl. Orosz, Magdolna: Das übertragene Konkrete: Metaphorik und erzählte Welt in Arthur Schnitzlers Erzählungen. In: *Kodikas / Code. Ars Semeiotica* 32 (2009): 3–4, S. 327–343.

10 Derré, Françoise: *Imagerie viennoise et problèmes humains*. Paris: Marcel Didier 1966, S. 433f. Derré weist hier auch auf die Form mit den historischen Kulissen bzw. eine intertextuelle Folie hin, denn, ihrer Meinung nach, Schnitzlers Erzählung „parodie les anciennes chroniques, et la bizarrerie des intrigues annexes“ (ebd., S. 433).

11 Perlmann, Michaela L.: *Arthur Schnitzler*. Stuttgart: Metzler 1987, S. 160.

12 Ebd.

13 Heimerl, Joachim: *Arthur Schnitzler. Zeitgenossenschaft der Zwischenwelt*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2012, S. 31.

14 Neuse meint zwar, dass die Verwendung des inneren Monologs in dieser Erzählung „bis auf wenige Beispiele fast gänzlich“ fehlt (Neuse, Werner: *Geschichte der erlebten Rede und des*

technisch innovativen Werken des Autors verbinden. Interessanterweise schwankt auch Schnitzlers eigene Beurteilung seiner Erzählung, indem er am 21. Juni 1924 über den noch nicht vollendeten Text im Tagebuch schreibt: „Nm. Fr. d. R. zu Ende. Nicht übel erfunden, gut erzählt; – von meiner Eigenart wenig zu spüren“.¹⁵ Immerhin zeugt der lange Arbeitsprozess auch von Schnitzlers Bemühen, die Erzählung, „an der ich immer wieder zu corrigiren finde“¹⁶, seinen eigenen ästhetischen Ansprüchen entsprechend zu gestalten; wahrscheinlich mag hier eben die historische Situierung der erzählten Geschichte für den Autor nicht unproblematisch gewesen sein.

Der Text kann auf mehreren Ebenen interpretiert werden¹⁷, ihr Zusammenspiel lässt eine verwirrende Sinnkomplexität erkennen. Die erzählte Geschichte gestaltet Schnitzlersche Themen und Motive psychologischer Persönlichkeitsentfaltung, wie Fliedl bemerkt, in einer „historischen Einkleidung“ und liefert „auch ein[en] Kommentar zur Zeitgeschichte“¹⁸; so erzeugt sie „eine Polyphonie von Zeiten, einerseits der Entstehung um 1920, andererseits der dargestellten Zeit ab Mitte des 18. Jahrhunderts“¹⁹ in Form einer fiktiven „historischen Chronik“.²⁰

2. Erzählte Welt und Figurenverhältnisse – vielfältige Konstellationen

Die erzählte Geschichte/erzählte Welt der Novelle wird von einem hetero- und extradiegetischen fiktiven Erzähler erzählt, der sie in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts und ins erfundene Herzogtum Sigmaringen versetzt.²¹ Die Zeit der Geschehnisse wird in

inneren Monologs in der deutschen Prosa. New York u.a.: Peter Lang 1990, S. 349), aber bei der Figur des Richters entdeckt er „lange E.R.n [= erlebte Reden]“ (ebd., S. 350), was auch zu den Charakteristika von Schnitzlers Erzählen gehört.

15 Tb 1923–1926, 157.

16 Tb 1923–1926, 227.

17 Lawson, Richard H.: Adalbert Wogelein's Justice, Allegorical Justice, and Justice in Schnitzler's „Die Frau des Richters“. In: Gelber, Mark H. (Hg.): Identity and Ethos. Bern u.a.: Peter Lang 1986, S. 145–154, hier S. 146.

18 Fliedl, Konstanze: Arthur Schnitzler. Stuttgart: Reclam 2005, S. 213.

19 Udd, Ursula: Diskurse in der fiktionalen historischen Erzählung am Beispiel von Arthur Schnitzlers Die Frau des Richters. In: Neuendorff, Dagmar u.a. (Hg.): Alles wird gut. Beiträge des Finnischen Germanistentreffens 2001 in Turku/Abo, Finnland. Frankfurt am Main: Peter Lang 2005, S. 255–265, hier S. 261.

20 „The novella's constellation of characters is brought together by a series of events described in the manner of a historical chronicle“, vgl. Tweraser, Felix W.: Political Dimensions of Arthur Schnitzler's Late Fiction. Columbia SC: Camden House 1998, S. 54. Neuse spricht auch von einem am Anfang und am Ende einsetzenden „Chronikstil“ (Neuse: Geschichte der erlebten Rede und des inneren Monologs in der deutschen Prosa, S. 350).

21 Derré erwähnt auch, „[I]e XVII^e siècle [...] apparaît souvent dans des œuvres plus tardives [...]. Quelques œuvres narratives, elles aussi, empruntent leur décor au XVIII^e siècle, italien pour *Casanovas Heimfahrt*, allemand pour *Die Frau des Richters*“ (Derré: Imagerie viennoise et problèmes humains, S. 284).

der erzählten Geschichte vom fiktiven Erzähler nur indirekt angegeben, indem der Sohn des alten Herzogs, bevor er nach dem Tod des Vaters zurückkehrt, sich in Paris aufhält und „mit Gelehrten und Schriftstellern, darunter den berühmten Enzyklopädisten Diderot und Baron von Grimm, persönlichen Verkehr gepflogen hatte“.²² Der Erzähler hebt gleich am Anfang hervor, dass es sich in Sigmaringen „behaglicher und ungefährdeter leben ließ als in manchem anderen deutschen Fürstentum“ (ES 2, 383), weil sich der Herzog Karl Eberhard XVI. vielmehr um seine Mätressen, die „Gartenmägdelein“ (ES 2, 382) als um Staatsangelegenheiten kümmerte und sein Land eigentlich nicht mehr regierte:

Der verstorbene Herzog, in jungen Jahren beim Volk ziemlich verhaßt gewesen, hatte seinen Untertanen längst keinen Anlaß zu ernstlicher Klage mehr gegeben. Im Genuß großer Einkünfte aus dem Erbe seiner früh dahingegangenen, mit dem unermesslich reichen polnischen Fürstengeschlecht der Poniatowski verschwägerten Gattin, durfte er darauf verzichten, das Volk mit Steuern und Abgaben über Gebühr zu belasten, und hatte sich's, insbesondere in den letzten Jahren, an den Vergnügungen der Jagd und an der Gesellschaft seiner Gartenmägdelein so völlig genügen lassen, daß ihm für politische und soldatische Spielereien keine Zeit übriggeblieben war. (ES 2, 382f.)

Nach dem plötzlichen Ableben des Herzogs soll sein Sohn, der „Art und Wandel seines Vaters stets mißbilligt“ (ES 2, 382) hatte und deshalb „immer auf Reisen“ (ES 2, 382) war, aus Paris, wo er sich die aufklärerischen Ideen zu eigen gemacht haben soll, zurückkehren und das Land, das er „schon drei Jahre lang nicht mehr betreten hatte“ (ES 2, 382), reformieren.

Gleichzeitig mit ihm kehrt in diese Welt, ins „Landstädtchen Karolsmarkt“ (ES 2, 382), auch Tobias Klenk, der „[a]ls der verwegenste Schwätzer im Fürstentum, ja überhaupt als ein bedenklicher Geselle galt“ (ES 2, 383) zurück. Er kommt nach mehreren Jahren des Umherirrens, in denen er „öfters mit der Polizei und den Gerichten, wohl auch mit den Gefängnissen nähere Bekanntschaft gemacht haben sollte“ (ES 2, 384), um im Herzogtum gegen Herrschaft und Unterdrückung aufrührerisch das Wort zu führen. Damit kann er vor allem seinen „Altersgenosse[n] und einstige[n] Schulkamerad[en]“ (ES 2, 385), den von ihm in der Schulzeit terrorisierten und ihm függig gewordenen Adalbert Wogelein, den Richter in Karolsmarkt, beeinflussen und ein „Freundschaftsband zwischen den beiden“ (ES 2, 385) wiederbeleben:

Es kam wohl vor, daß der eine oder der andere Tischgenosse ihn mit ängstlichen, wenn auch scherzhaft klingenden Worten zu beschwichtigen suchte; dafür gab es Einen, der niemals anstand, seine Partei zu ergreifen, ihm wohl auch in seinen aufrührerischen Reden mit Gründen anscheinend philosophischer Natur beizustehen und sich bei solcher Gelegenheit zuweilen zu noch schlimmeren und

22 Schnitzler, Arthur: Gesammelte Werke. Die Erzählenden Schriften. 2 Bde. Bd. 2. Frankfurt am Main: Fischer 1961, S. 382. Im Folgenden wird der Text mit der Sigle ES 2 und der entsprechenden Seitenzahl im laufenden Text zitiert.

gefährlicheren Äußerungen [...] zu versteigen pflegte [...]. Und dieser eine war wunderlicherweise kein anderer als der Richter in Karolsmarkt, Adalbert Wogelein [...]. (ES 2, 385)

Adalbert Wogelein, der früher „ein musterhaft sanfter und fleißiger Schüler“ (ES 2, 385) war, der nach dem Jurastudium „im Alter von siebenundzwanzig Jahren in seinem Geburtsort das Richteramt an[trat], das er mit genügendem Anstand und getreu nach dem Buchstaben des Gesetzes verwaltete“ (ES 2, 387), führt mit seiner jungen Frau Agnes, der Tochter des Stadtapothekers und Bürgermeisters, einem „stille[n], heitere[n], wohlgebildete[n] Geschöpf“ (ES 2, 387), ein unauffälliges bürgerlich-konventionelles Leben. Unter dem Einfluss von Klenk aber, und teilweise auch unter dem ihm sonst ungewöhnlichen Alkoholkonsum, äußert er sich aufrührerisch gegenüber der herzoglichen Macht und damit entgegen den Erfordernissen seines Amtes, wie dies seiner Frau von seinem Schwiegervater (also ihrem Vater) berichtet wird:

Diesmal aber hatte sie [...] überhaupt erst durch den Vater vernommen, der eines Morgens, als der Schwiegersohn bereits das Haus verlassen, es geraten fand, die Tochter von gewissen bedenklichen Äußerungen zu unterrichten, die ihr Gatte am vorhergegangenen Abend, offenbar unter dem gefährlichen Einfluß des kürzlich heimgekehrten Freundes, und diesen noch überbietend, im Wirtshaus getan, und die, aus dem Munde eines richterlichen Beamten, geradezu unbegreiflich geklungen hätten, und allerlei Unannehmlichkeiten, wenn nicht schlimmere Folgen, nach sich ziehen könnten. (ES 2, 388)

Der Konflikt zwischen seiner Freundschaft beziehungsweise seiner Anhänglichkeit zu Klenk sowie den Anforderungen seines richterlichen Amtes und seiner Machtabhängigkeit spitzt sich zu, als Klenk wegen Wildjägerei vor Gericht gestellt wird und von Wogelein gerichtet werden soll. Er verurteilt ihn, in Anwesenheit des der Gerichtsverhandlung unerwartet beiwohnenden jungen Herzogs, zu Gefängnis und „nachheriger Landesverweisung“ (ES 2, 404), indem er das Dilemma, wie sein Handeln beurteilt werden sollte, nicht loswerden kann, denn der Herzog geht, „ohne auch nur durch ein Wort seiner Zufriedenheit oder seiner Mißbilligung Ausdruck zu verleihen“ (ES 2, 405).

Es entsteht eine komplizierte Situation: Nach dem Urteil versucht Wogelein, sich vor seiner Frau als mutigen Retter Klenks vor der (eigentlich nicht existierenden) Rache des Herzogs, vor Klenk als seinen treuen Freund und Komplizen, vor dem Herzog als ihm ergebenen Aufroller des gegen ihn gerichteten Komplotts aufzuspielen. Wogelein, dessen Feigheit sich beim Zusammentreffen aller vier Beteiligten vor Klenk, Agnes und dem Herzog selbst enthüllt, wird von seiner Frau verlassen²³, da sie angesichts der Lügen ihres Mannes zum Gartenmädlein des jungen Herrschers werden will:

23 Das ist, angesichts des vermutlich unerfüllten Sexuallebens in ihrer Ehe, „the realization of her potential as a woman“ (Dickerson: Arthur Schnitzlers Die Frau des Richters, S. 228).

Und mit einer Stimme, die so fern und fremd für Adalbert klang, daß es ihm kalt über den Rücken lief, erwiderte Agnes: »So wünsche ich mir denn, von meinem Durchlauchtigsten Herrn und Herzog als Gärtenmägdelein erwählt zu werden – und wenn es meinem Herrn nicht gefällt, mich sofort mit sich nach Karlslust zu nehmen, so erbitte ich mir unter seinem Schutz unverzüglich an irgendeinen andern sichern Ort gebracht zu werden, um auch nicht eine Stunde länger in diesem Hause, an der Seite dieses Mannes, der mein Gatte war, weiter leben zu müssen.« (ES 2, 417f.)

Am Ende verbannt der Herzog den sein geplantes Attentat enthüllenden Klenk, statt ihn, wie früher beabsichtigt, in die Gesellschaft seines Landes zu integrieren; er verspricht Wogelein zwar eine Stelle beim Reichsgericht in Wetzlar, woraus später nichts wird, und weist ihn scharf zurecht,

daß es nicht gut tut, vor der Welt, insbesondere aber vor seinem Weib, den Helden spielen zu wollen, wenn man nun einmal als Hasenfuß geboren ward. Es geht in solchem Falle ohne Lüge nicht ab; – und habt Ihr Euch erst zu einer herbeigelassen, so folgen ihr die nächsten unweigerlich [...]. So ist es Euch geschehen, Adalbert Wogelein, und Ihr liegt so kläglich da, daß Ihr mich dauern solltet. Doch Ihr dauert mich nicht [...]. (ES 2, 430)

Das Lügenhafte bewegt den Herzog auch dazu, Agnes zur Mätresse zu nehmen; so gibt er seine reformatorischen Pläne auf, derer er „an diesem einen Tag müd geworden [ist] für – lange Zeit“ (ES 2, 429).

Letztendlich kehrt am Ende der erzählten Ereignisse eine der alten ähnliche Ordnung zurück, in der alles Aufrührerische getilgt wurde: der junge Herzog, Karl Eberhardt (sic!) XVII. setzt das Leben seines Vaters fort, Agnes ist die Mätresse des Herzogs, aber – tagsüber im bürgerlichen Leben – auch die Frau des Richters, dessen Ansehen in der Stadt trotz allem was vorgefallen ist, nicht gemindert wird, und der aufrührerische, dem Land verwiesene Klenk endet sein Leben am „Galgen, [der] in einem anderen Land [stand]“ (ES 2, 433).

Die fünf Teile der Erzählung entfalten sich in einer klassischen Dramenstruktur, in der Schnitzlers ursprünglicher Plan eines dramatischen Werkes, einer „kleinen Komödie“²⁴ aus dem Jahr 1916 mitschwingt.²⁵ Das einleitende und das abschließende Kapitel fungieren als Exposition und Epilog eines auktorialen Erzählers, der die Perspektive (und meistens – zwar in indirekter Rede – das Wort) mittlerweile immer wieder einer Figur, vorwiegend dem Richter (vor allem im vierten Kapitel) übergibt, wodurch die Wandlungen in den Einstellungen der anderen Figuren aus dieser subjektiven Sicht

24 Vgl. dazu Tb 1913–1916, 264.

25 Diese strukturelle Ähnlichkeit in der Dramen- und Erzählform kommt auch im Frühwerk Schnitzlers vor, wie es Szendi anhand der Novelle *Der Ehrentag* beweist; vgl. Szendi, Zoltán: Erzählperspektiven in den frühen Novellen Arthur Schnitzlers. In: Csúri, Károly / Horváth, Géza (Hg.): *Erzählstrukturen 2. Studien zur Literatur der Jahrhundertwende*. Szeged: József-Attila-Universität 1999 (= Acta Germanica 10), S. 94–109. hier S. 105f.

vermittelt werden: so „[vermag] dieser Erzähler kaum eine eigene Sicht, und also Deutung zu entwickeln“²⁶ und lässt, trotz seiner erklärenden und kommentierenden Eingriffe, die tieferen Motivationen der Figuren und letztendlich die Frage seiner eigenen Zuverlässigkeit offen, indem durch sein narratives Verfahren „faktisch Gesichertes in der Erzählung ihrem Wesen nach kaum zu erwarten ist“.²⁷ Die Unsicherheiten und Unstimmigkeiten im Erzähldiskurs des Erzählers machen darauf aufmerksam, „daß größte Vorsicht geboten bleibt, wenn es darum geht, seine Aussagen auf ihre Glaubwürdigkeit hin zu überprüfen“.²⁸

Die weiteren Kapitel fokussieren auf die Figuren, deren sich verändernde Haltungen ihre Rolle in dieser „Geschichte von vier Personen“²⁹ bestimmen: so könnte einerseits Tobias Klenk in den Mittelpunkt gerückt werden, dessen Geschichte das Leben von Agnes, Adalbert und dem Herzog als eine Art Katalysator gleichermaßen beeinflusst³⁰, ebenso wäre aber auch Agnes als Hauptperson zu betrachten³¹, die „wie tausend andere Bürgerstöchter, die in engem Kreise ohne Ahnung einer weiteren und größeren Welt und ohne Sehnsucht nach ihr aufgewachsen sind“ (ES 2, 387), die aber mit ihrer „Absage an die Ehe und die Dominanz des Mannes“³² auch als „Urbild der neuen Frau“³³ fungieren könnte, die bei Schnitzler in einigen späteren Texten wie u.a. auch in *Casanovas Heimfahrt* oder *Spiel im Morgengrauen* erscheint. Diesem Rollenverständnis widerspricht jedoch ihre stillschweigende Rückkehr zu Adalbert und damit zum konventionellen bürgerlichen Leben sowie ihr Gartenmädgleindasein, wodurch sie letzten Endes „der alten Weltordnung [...] verhaftet bleibt“³⁴; sie funktioniert so als „Bestandteil einer erstarrten Gesellschaft, die potentielle Revolutionäre [...] sehr wohl abzuwehren weiß“.³⁵

26 Gerrekens, Louis: Demontage verlorener Hoffnungen: Arthur Schnitzlers „Die Frau des Richters“ oder die literarische Verdrängung eines Scheiterns. In: Monatshefte 89 (1997): 1, S. 31–58, hier S. 31.

27 Ebd., S. 54.

28 Ebd., S. 31. Leyh hebt auch die Unzuverlässigkeit des Erzählers hervor, „der nicht an der Handlung beteiligt ist, aus einer bestimmten Distanz erzählt, jedoch weder allwissend noch zuverlässig ist“ (Leyh, Valérie: Geräusch, Gerücht, Gerede: Formen und Funktionen der Fama in Erzähltexten Theodor Storms und Arthur Schnitzlers. Berlin: Erich Schmidt 2016, S. 269).

29 Vgl. Weinberger, der die Geschichte „a story of four individuals“ nennt. (Weinberger, G. J.: Political interaction in Arthur Schnitzlers Die Frau des Richters. In: Neophilologus 73 (1989), S. 254–262, hier S. 254.

30 Vgl. dazu Blackall, der Klenks Figur in den Mittelpunkt der Viererkonstellation stellt: „Die Frau des Richters is not the story of Adalbert, is not the story of Agnes but the story of Tobias as he invades the lives of Agnes, Adalbert and the Duke“ (Blackall, Eric A.: Tobias Klenk. In: Brinkmann, Richard / Kudszus, Winfried/ Seeba, Hinrich C. (Hg.): *Austriaca*. Beiträge zur österreichischen Literatur. Tübingen: Niemeyer 1975, S. 267–284, hier S. 278).

31 Dickerson: Arthur Schnitzler's Die Frau des Richters, S. 224.

32 Heimerl: Arthur Schnitzler, S. 45.

33 Ebd., S. 44.

34 Gerrekens: Demontage verlorener Hoffnungen, S. 52.

35 Ebd.

Eine differenziertere Sicht ergibt sich vielmehr aus der Betrachtung der sich wandelnden Konstellationen der anfangs vom Erzähler eingeführten, aber in entscheidenden Momenten in erlebter Rede vielfach perspektivierten vier Figuren, die als Zweier- bzw. als Dreierbeziehungen der vier Charaktere als ein „amalgam of public and private relationships“³⁶ mehrere Modifikationen in der erzählten Welt erfahren und das Trügerische aller Charakterentwicklung entlarven. So entfalten sich die Beziehungen zwischen Klenk und Wogelein, Wogelein und Agnes in Richtung einer emotionalen Entfernung und Abweisung, indem sowohl Klenk als auch Agnes die Hinterhältigkeit, Feigheit und Lüge Wogeleins erkennen, die durch seine an sie gerichteten Beeinflussungsanstrengungen zum Ausdruck kommen.³⁷ Zwischen Agnes und dem Herzog entfaltet sich eine emotionale wie körperliche Anziehung und Annäherung, indem Agnes nach ihrer von vornherein gespürten Faszination für den jungen Herzog ihren Mann (wohl aus Abneigung aufgrund seines Verhaltens) verlässt und der Herzog durch sie auch seine Abschätzung gegenüber dem feigen und hinterhältigen Richter zum Ausdruck bringt, so dass damit auch seine Beziehung zu Wogelein klar von Abneigung geprägt wird. Die Beziehungen zwischen Agnes und Klenk sowie zwischen Klenk und dem Herzog bleiben eher indirekt bzw. auf der Ebene einer gegenseitigen Abneigung und Zurückweisung. Die Dreierbeziehungen zwischen Wogelein, Klenk und dem Herzog sowie zwischen Wogelein, Agnes und dem Herzog durchlaufen mehrere, durch die Zweierbeziehungen bedingte Etappen und verschieben sich vielfältig zwischen den Figuren: Wogelein steht demaskiert und erniedrigt da, Klenk wird entfernt, der Herzog trägt den Sieg zweifach davon, indem Wogelein, von seiner Frau verlassen, missachtet und betrogen, auch in der anderen Dreierbeziehung gegenüber dem Herzog verliert.

Letzten Endes muss aus der Viererkonstellation von Wogelein, Klenk, Agnes und dem Herzog, die sich durch die einzelnen Konflikte in den jeweiligen Zweier- und Dreierbezügen (Wogelein–Agnes, Wogelein–Klenk, Wogelein–Herzog, Klenk–Herzog, Klenk–Agnes, Agnes–Herzog bzw. Wogelein–Agnes–Herzog, Wogelein–Klenk–Herzog) immer wieder als labil und in Bezug auf die Kräfteverhältnisse als veränderlich erweist, das Aufrührerische, sei es auf privater wie auch auf staatlicher Ebene, eliminiert werden, um im verbleibenden Dreieck Adalbert–Agnes–Herzog die Rückkehr zur früheren Ordnung, das „mühsame *happy end*“³⁸ gewährleisten zu können:

In der gleichen Weise ging es noch manchen Abend, manche Nacht, manchen Morgen. Und alle, Agnes, ihr Gatte, ihr Vater, der Bürgermeister, und ganz Karolsmarkt fanden sich rascher in den Lauf

36 Tweraser: *Political Dimensions of Arthur Schnitzler's Late Fiction*, S. 55.

37 Es könnte psychologisch deutend angenommen werden, „Adalberts Überzeugungsversuche drücken [...] eine tiefe Angst aus, die eigentlich mit dem Männlichkeitsbegriff der Zeit nicht kompatibel ist“ (Leyh: *Geräusch, Gerücht, Gerede*, S. 274).

38 Fliedl: *Arthur Schnitzler*, S. 213.

der Dinge, als irgendeiner an dem Tage hätte prophezeien dürfen, da der Herzog in sein Land wieder heimgekehrt war. (ES 2, 432)

Der alte „Lauf der Dinge“ (ES 2, 432) stellt sich, als wäre nichts geschehen, ohne Schwierigkeiten wieder ein. Die erzählte Geschichte verläuft damit in einem Kreis: die Anfangs- und die Endsituationen sind fast identisch, eine richtige Veränderung ist – trotz den inzwischen erfolgten Veränderungen bzw. eher Verschiebungen in den Figurenbeziehungen – nicht eingetreten, nur „völlige Stagnation und Stillstand“³⁹ sind zu diagnostizieren.

Die Figuren demaskieren sich durch ihre gegenseitigen, sich verlagernden Perspektiven aufeinander: Adalbert Wogelein erweist sich in seiner Feigheit, Kleinkariertheit als „treuer Diener seines Herrn“; Tobias Klenk steht, trotz seinem aufrührerischen Geschwätz von einem größeren Komplott, als sich selbst ruinierender Einzelgänger da; Agnes, eine problematische und, trotz ihrer Auflehnung gegen ihren Mann, letztendlich eine konventionelle Figur⁴⁰ und „Bestandteil einer erstarrten Gesellschaft“⁴¹, erreicht durch ihren Ausbruch aus der herkömmlichen Lebensform eigentlich die Wiederherstellung des alten Arrangements sowohl auf privater wie auf gesellschaftlicher Ebene, da der von den Lügen und der Kleinlichkeit seiner Untertanen „an diesem einen Tag müd genug geworden[e]“ (ES 2, 429) Herzog, teilweise nach diesem Erlebnis zum früheren „Lauf der Dinge“ zurückkehrt, ohne eine neue Ordnung je eingeführt zu haben, indem er „binnen kurzer Frist ein Fürst von ganz ähnlicher Art [wird], wie seine Ahnen es gewesen“ (ES 2, 432f.). Auf diese Weise lässt sich ein tiefliegender „Geschichtspessimismus“⁴² des fiktiven Erzählers (und somit Schnitzlers) diagnostizieren, dessen historisierende Erzählung eigentlich „auf das 20. Jahrhundert verweist“.⁴³

3. Intertextuelle Historisierung im Erzähldiskurs

Der Erzähldiskurs in *Die Frau des Richters* ist generell auch vom vielfältigen Gebrauch intertextueller Bezugnahmen bestimmt und vielfältig erweitert. Aurnhammer hebt den Reichtum intertextueller Verweise nicht nur in der frühen, sondern auch in Schnitzlers

39 Leyh: Geräusch, Gerücht, Gerede, S. 266.

40 Vgl. Weinberger: Political interaction in Arthur Schnitzlers *Die Frau des Richters*, S. 259f.; Blackall bemerkt zur Figur von Agnes, sie „does not slam the door on domesticity and depart for ever. She is no Nora Helmer“ (Blackall: Tobias Klenk, S. 277). Obwohl Heimerl in Agnes „das Urbild der neuen Frau“ (Heimerl: Arthur Schnitzler, S. 44) erblickt, bleibt sie, trotz ihrer „Absage an die Ehe“ (ebd., S. 45), zumindest eine ambivalente Figur, die die alte Ordnung restaurieren hilft.

41 Gerrekens: Demontage verlorener Hoffnungen, S. 52.

42 Fliedl: Arthur Schnitzler, S. 214.

43 Leyh: Geräusch, Gerücht, Gerede, S. 267.

späterer Schaffensphase hervor, in der „[d]ie Anspielungen auf fremde Texte [...] einerseits komplexer, andererseits stärker assimiliert und in den eigenen Text integriert“⁴⁴ werden als in der früheren Periode; insgesamt sei hier „eine Vervielfältigung der intertextuellen Bezüge charakteristisch“⁴⁵. Das trifft auch auf *Die Frau des Richters* zu, die durch eine aufmerksame Analyse erschließbare vielfache explizite wie implizite intertextuelle Bezüge aufweist und die erzählte Welt damit in einen mit der Handlungszeit der erzählten Geschichte parallelen, intertextuell untermauerten literaturhistorischen Kontext der Goethezeit stellt, der den historisierenden Rahmen und den Hintergrund der erzählten Geschichte durch das „Verliterarisieren des Berichteten“⁴⁶ spiegelbildhaft offen legt.

Die in der Erzählung überwiegende indirekte Charakterisierung der Weltsegmente der Figuren durch ihr Verhalten und die wechselnden Fokalisierungen werden in großem Maße vor dem Hintergrund der intertextuellen Bezüge entfaltet, die bestimmte Verhaltensweisen bestätigend, andere wiederum umkehrend oder ironisch gebrochen aufzeigen. So stellt die zentrale Szene von Adalberts Richterspruch erkennbare Parallelen zu Kleists *Zerbrochenem Krug* her und lässt den Richter schon vor seiner Selbstdemaskierung im späteren Dialog mit Klenk bzw. dem Herzog als mit der Kleistschen Figur des Richters Adam vergleichbaren Charakter erkennen, so dass der Feststellung zugestimmt werden kann, „Kleists [...] Lustspiel scheint in der Tat als Folie für das zentrale Kapitel der Novelle gedient haben“⁴⁷, zumal in der Gerichtsverhandlung „jede von Schnitzlers Figuren vergleichbare Aspekte mit den entsprechenden Figuren bei Kleist auf[weist]“.⁴⁸ Die Dreierkonstellation der Figuren von Wogelein, Klenk und dem der Gerichtsverhandlung „schweigend, unbeweglich, mit über der Brust gekreuzten Armen auf seinem Platz sitzen geblieben[en]“ Herzog (ES 2, 404) entspricht im Grunde genommen der Zusammenstellung von Richter Adam, Frau Marthe und dem Revisor Walter in Kleists Stück⁴⁹, wodurch eine vieldeutige Anspielung entsteht, die die erzählte Welt (bzw. Schnitzlers Text) mit einem literarischen Schlüsseltext in Verbindung bringt.⁵⁰

44 Aurnhammer, Achim: Arthur Schnitzlers intertextuelles Erzählen. Berlin / Boston: de Gruyter 2013, S. 2.

45 Ebd., S. 21.

46 Gerrekens: Demontage verlorener Hoffnungen, S. 42.

47 Ebd., S. 44; vgl. dazu auch Perlmann: Arthur Schnitzler, S. 160.

48 Udd, Ursula: Brüche in der Zeit. Analyseversuche zu Arthur Schnitzlers Erzählung „Die Frau des Richters“ unter Berücksichtigung von archäologischen Ebenen und Diskursen. Vaasa: Universitas Wasaensis (Diss.) 2005, S. 78.

49 Vgl. Gerrekens: Demontage verlorener Hoffnungen, S. 42f.

50 Gerrekens spricht hier vom Anachronismus des Erzähldiskurses, indem er den (fiktiven) Erzähler als einen Zeitgenossen der im 18. Jahrhundert, aber vor der Französischen Revolution situieren erzählten Geschichte postuliert, der deswegen Kleists erst 1808 uraufgeführtes und 1800 in der Druckfassung erschienenes Drama nicht gekannt haben könnte (vgl. Gerrekens: Demontage verlorener Hoffnungen, S. 45) – Gerrekens zieht hier die Möglichkeit eines nicht zeitgenössischen Erzählers nicht in Betracht.

Die Erwähnung von Wetzlar durch den Herzog, wo Wogelein „[d]ie Stelle [...] beim Reichsgericht gewahrt sein“ (ES 2, 430) sollte, verbindet Schnitzlers Text literaturgeschichtlich mit Goethe, der dort Rechtspraktikant war, und schafft „eine dialogische Verbindung zu der beschriebenen Epoche“.⁵¹ Darüber hinaus könnten bei der Figur von Tobias Klenk einzelne intertextuelle Verweise auf Goethes Werther-Figur angenommen werden, und zwar durch „Klenks sonderbare Kleidung“⁵² mit seinem „kavaliersmäßig zugeschnittenen, doch abgetragenen Gewand, zu dem die hohen, gelben Stiefel nicht recht passen wollten“ (ES 2, 399). Ebenso ließen sich Bezugnahmen durch den „Verweis auf den Soldatenverkauf nach Amerika“⁵³ und durch die „frequent attacks on the regime“⁵⁴ auf *Kabale und Liebe* oder auch auf die Figur von Karl Moor in Schillers *Die Räuber*⁵⁵ postulieren. Klenk kann aber nur als Karikatur der Schillerschen Figur betrachtet werden, er ist „no Karl Moor [...]. In him, the caricature, there is neither change of heart nor a moral decision. In place of truly heroic deeds there are only heroic words.“⁵⁶ Eine andere Annahme von Gerrekens, der Name „Klenk“ könnte als eine mögliche Assoziation auf „Klinke“ und damit „als verdeckter Wink gelesen werden“⁵⁷, lässt die Figur wiederum mit Kleists erwähntem Stück verbinden. Weitere vermutbare Bezugnahmen lassen sich auch entdecken: so auf Kleists *Kätchen von Heilbronn* in der Szene von „Agnes' Erröten beim Anblick des Herrn“⁵⁸, in dem indirekten, verdeckten Zitat von Schillers *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*⁵⁹ im Schlusssatz der Erzählung, der von Klenks Tod am Galgen berichtet. Außerdem kann in dem ungleichen Freundschaftsverhältnis Wogelein–Klenk eine entfernte Allusion auf die Beziehung Don Carlos–Posa in *Don Carlos*⁶⁰ verortet werden; weiterhin entstehen durch die messianisch oder anti-messianisch anmutenden Züge der männlichen Figuren verdeckte Verweise auf die Bibel.⁶¹

Die vielfältigen Bezugnahmen der Erzählung konzentrieren sich vor allem eindeutig

51 Udd: Brüche in der Zeit, S. 87.

52 Gerrekens: Demontage verlorener Hoffnungen, S. 40. Gerrekens meint sogar, in Wogelein seien Kleists Richter Adam mit der Figur von Albert aus Goethes Werther-Roman verbunden, vgl. ebd., S. 44; vgl. außerdem auch Udd: Brüche in der Zeit, S. 87ff.

53 Udd: Brüche in der Zeit, S. 85; gemeint sind hier Adalberts Auslassungen über „das Unrecht“, er spricht „von dem Schacher, den sie [= die Fürsten] mit ihren eigenen Landeskindern trieben, indem sie sie als Soldaten nach Amerika verkauften, von der schändlichen Mätressenwirtschaft, deren Duldung für die Frauen und Jungfrauen des Landes eine stete Gefahr und Schande bedeutete“ (ES 2, 389).

54 Dickerson: Arthur Schnitzler's Die Frau des Richters, S. 226.

55 Vgl. Perlmann: Arthur Schnitzler, S. 160.

56 Dickerson: Arthur Schnitzler's Die Frau des Richters, S. 233.

57 Gerrekens: Demontage verlorener Hoffnungen, S. 44.

58 Ebd., S. 50.

59 Vgl. Udd: Brüche in der Zeit, S. 81.

60 Ebd., 82ff.

61 Vgl. Gerrekens: Demontage verlorener Hoffnungen, S. 47–51.

auf die literaturhistorische Zeit von Sturm und Drang und Klassik; sie liefern damit vielfache Zeichen dafür, „wie sich *Die Frau des Richters* in eine aus zeitgenössischen Texten [der erzählten Zeit, M.O.] überlieferte Welt eingeschrieben hat“ und wie „der Autor [= Schnitzler] sich (bewusst oder unbewusst) dem Diskurs der erzählten Zeit näherte“.⁶² Durch die intertextuellen Momente verdichtet sich ein heterogenes Bezugsgesetz verschiedenartiger Bedeutungselemente, sie konterkarieren zugleich eine auf einen kohärenten Sinn gerichtete Deutung und können als Erklärung für die in der Forschungsliteratur bemerkbare interpretatorische Irritation der Erzählung herangezogen werden. Sie belegen zugleich auch den „merklichen Wandel“, den Aurnhammer „[i]n der Wahl der Prätexte“⁶³ in Schnitzlers späteren Werken diagnostiziert, indem er „eine individualisierte Prätextwahl“⁶⁴ hervorhebt, sowie bemerkt, „[a]uch das Gattungsspektrum der Prätexte vergrößert und diversifiziert sich tendenziell“.⁶⁵ So entsteht in *Die Frau des Richters* eine komplizierte Textwelt, in der die erzählte Welt und die Erzählwelt/der Erzähldiskurs in ihrem vielschichtigen Zusammenspiel ein historisches Versteckspiel des Autors entfalten.

4. Historische Verkleidung, Geschichtspessimismus und Zeitkritik

Die intertextuell-historische Einrichtung der sich fast zur Komödie entwickelnden erzählten Geschichte lässt auch politische Beschäftigungen und Bedenken des Autors Schnitzler und indirekt eine starke Verankerung der erzählten Welt in der außertextuellen Welt des Autors selbst erkennen. Schnitzler stand den historischen Veränderungen zeit seines Lebens ziemlich skeptisch gegenüber und empfand – die Erscheinungen, Konflikte und Probleme der Nachkriegszeit reflektierend – eine gewisse Kontinuität zwischen der Zeit der untergegangenen Monarchie und der Nachkriegszeit.⁶⁶ Die iro-

62 Udd: Brüche in der Zeit, S. 90. Leyh hebt auch diesen Umstand hervor: „Schnitzler nimmt durch spielerische Imitation [...] den Stil früherer Werke auf, um diese zu aktualisieren und ihn in der Form der Persiflage doch zu verabschieden“ (Leyh: Geräusch, Gerücht, Gerede, S. 269).

63 Aurnhammer: Arthur Schnitzlers intertextuelles Erzählen, S. 270.

64 Ebd. Aurnhammer betont, „[d]ie intertextuellen Bezüge sind spezifisch auf den jeweiligen Post-text abgestimmt“ (ebd.).

65 Ebd.

66 Tweraser argumentiert auch für eine solche Kontinuität, indem er meint „that Schnitzler argues for the manifest continuity of institutional practice from the Monarchy to the Republic of inter-war Austria“ (Tweraser, Felix W.: *The Dawn of an Old Age: Arthur Schnitzlers Critique of Monarchical Ideology and Institutions in First Republic Austria*. Indiana University Dissertation 1995, S. 15). Tweraser hebt auch Schnitzlers kritische Sicht auf die österreichische Nachkriegszeit hervor und polemisiert dabei mit Magris, der meint, „seine [= Schnitzlers] Phantasie blieb in der Zeit vor 1918 zurück“ (Magris, Claudio: *Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur*. Wien: Zsolnay 2000, S. 256).

nische Zeichnung der Charaktere in *Die Frau des Richters* akzentuiert „Schnitzlers Absage an die Revolutionsrhetorik“⁶⁷ und seine Skepsis gegenüber möglichen Wandlungen in Österreich nach dem Ersten Weltkrieg. So wie der enttäuschte Casanova in der einige Jahre zuvor publizierten Novelle *Casanovas Heimkehr* sich in den Dienst konservativer Kräfte stellt, wird in *Die Frau des Richters* ebenfalls jede systematische politische Veränderung oder Reform durchkreuzt: die Erzählung „becomes, among other things, a clinical examination of the way in which established social institutions facilitate the abandonment of individual idealism“.⁶⁸ Schnitzlers zeitgenössische Erfahrung der Nachkriegszeit und der literarisch (und intertextuell) verarbeitete Rückblick auf eine ebenfalls im Aufbruch befindliche historische Epoche des 18. Jahrhunderts verstärkt den Eindruck der Unmöglichkeit tatsächlicher tiefgreifender Veränderungen, womit die Kontinuität eine eher negative Konnotation erhält.⁶⁹ Das unverhüllt bitter-ironische letzte Kapitel als Epilog des fiktiven Erzählers akzentuiert nur zu stark die Rückkehr der gewohnten Ordnung in Bezug nicht nur auf alle Figuren, sondern auch auf die ganze Bevölkerung und den Staatsmechanismus. Die Kontinuität zwischen Karl Eberhard XVI. und Karl Eberhard XVII. wird symbolisch auch durch die Aufeinanderfolge der sie voneinander ausschließlich unterscheidenden Zahlen ausgedrückt, sonst wird der neue Herrscher eine Fortsetzung seines Vaters:

Der [=Karl Eberhard XVII.] aber ward binnen kurzer Frist ein Fürst von ganz ähnlicher Art, wie seine Ahnen es gewesen. Kein geradezu schlimmer Herr, wie von manchen seiner Vorfahren der Ruf ging, aber auch keiner von den besten. Er verblieb noch einige Zeit in Korrespondenz mit dem Baron Grimm, lud manchmal fremde Notabilitäten an den Hof von Sigmaringen, verdankte seinen Ruf aber auch weiterhin mehr der Pracht seiner Jagden und der Üppigkeit seiner Zechgelage, als der Förderung der Wissenschaft und schönen Künste. (ES 2, 432f.)

Somit wird jede politische Veränderung durch die Unveränderlichkeit menschlicher Natur ebenso vereitelt wie durch die Unbeweglichkeit sozialer und politischer Institutionen.⁷⁰

Schnitzler entwirft in *Die Frau des Richters* durch die etwas irritierende Konstruktion der Figuren und den unzuverlässigen Erzähldiskurs ein desillusioniertes Bild seiner

67 Fliedl: Arthur Schnitzler, S. 214.

68 Tweraser: Political Dimensions of Arthur Schnitzler's Late Fiction, S. 53.

69 So scheint Schmidt-Denglers Feststellung, „daß der neue Herr nach vielversprechendem Anfang allerdings wiederum das alte System etabliert, ist ein Zeichen für den Glauben des Autors an Kontinuität“ (Schmidt-Dengler: Ohne Nostalgie, S. 56), eben die nostalgiefreie ironische Sicht Schnitzlers nicht ganz wahrzunehmen.

70 Tweraser meint dazu, „Schnitzler's commentary on contemporary issues, the amount of novellistic and dramatic production during the interwar period [...] suggest an author who was indeed deeply in touch with contemporary developments in the postwar era“ (Tweraser: The Dawn of an Old Age, S. 48), somit dürfte bei Schnitzler keine Nostalgie entdeckt werden (ebd., S 49).

Zeit, in der „Fortwursteln! [...] die österreichische Staatsphilosophie des Fortwurstelns“⁷¹ den „Lauf der Dinge“ (E 2, 432) nach dem Ableben der k.u.k.-Monarchie fortwährend bestimmt. Die Verbindung der historischen Zeit der erzählten Welt mit der Entstehungszeit des Textes ist mehrfach möglich und begründbar.⁷² Schnitzlers erster Einfall zur Erzählung bezieht sich auf eine (damals) zeitgenössische „Zeitungsnotiz vom Beginn dieses Jahrhunderts“, wonach – wie er in einem Brief erwähnt – der

Erzherzog Franz Ferdinand einen Holzklauber auf einem seiner Güter wegen eines Materialwertes von zehn Kreuzer vor Gericht stellen ließ – oder ihm auch den kleinen Holzdiebstahl großmütig verzeihen hatte.⁷³

Es geht um einen unscheinbaren Vorfall, der während des langjährigen Schreibprozesses von Schnitzler wesentlich geändert und historisch verschoben wurde. Es ist zu verfolgen, wie das Anekdotische stufenweise zum historischen und zeitgeschichtlichen Problemaufriss wird. In einem etwas späteren Tagebucheintrag vom 5. Februar 1916 spricht Schnitzler schon selbst von einer historischen Stilisierung, indem er bemerkt, dass es ihm

passierte, dass die ursprünglich moderne Figur (etwa der Erzherzog F. F.) – allmählich, mit Handlung, und Sprache sich gegen 1750 hin stilisierte. Charakteristisch für meine ganze Production jetzt. –⁷⁴

Andererseits können indirekte Anspielungen auf die Herrschaft von Franz Joseph bzw. die Zeit der k.u.k.-Monarchie im Text selbst entschlüsselt werden, indem sich die Beschreibung des alten Herzogs Karl Eberhard XVI. bzw. seiner Regierungszeit, in der „ihm für politische und soldatische Spielereien keine Zeit übriggeblieben war“ (ES 2, 383), als eine historische Verschlüsselung österreichisch-monarchischer Gemütlichkeit lesen lässt, da

sich's daher in dem kleinen Lande, das ein rüstiger Fußgänger in sieben Tagen umwandern mochte, behaglicher und ungefährdeter leben ließ als in manchem anderen deutschen Fürstentum. (ES 2, 383)

Sogar das Aufrührerische und seine Verfolgung sind in diesem Staat gemäßigter als anderswo, zumal

fehlte es auch hier nicht an Unzufriedenen und Aufmuckern, deren manche sich zuweilen kecker äußerten als ihr Gleichgesinnten in anderen Ländern, wo eine allzu freie oder gar aufrührerische Rede nicht nur dem Sprecher, sondern wohl auch dem Zuhörer hätte übel geraten können. (ES 2, 383)

71 Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1978, Bd. I, S. 216.

72 Vgl. dazu u.a. Heimerl: Arthur Schnitzler, S. 40f.

73 Br 2, 423.

74 Tb 1913-1916, 264.

Hier scheint die Beschreibung manche Formulierungen in Bezug auf Musils Kakanien in *Der Mann ohne Eigenschaften* vorwegzunehmen, wo die Dinge – so Musil – „nicht zu intensiv [...] nicht zu oft“⁷⁵ geschehen und alle reformatorischen Veränderungen verunmöglichen. Schnitzler weist in der Erzählung indirekt auf seine Enttäuschung nach dem Ersten Weltkrieg hin, dass die Auflösung der Monarchie „nur Oberflächenphänomene wie die Staatsform, nicht aber die Menschen geändert hatte“.⁷⁶ Die psychologische Studie der wechselnden Beziehungen der Figuren, ihrer Lügen, Selbstlügen, Täuschungen und Enttäuschungen führt den Autor zu einer tiefliegenden Skepsis gegenüber Veränderungen, „[e]r beschreibt seine Zeit aus einer künstlerischen Distanz heraus, poetisiert sie, ergreift nicht Partei und bietet noch weniger Lösungen an“⁷⁷, sondern er zeigt eine „regelrechte Demontage und Zurückweisung idealisierender Weltanschauungen“⁷⁸ auf.

Die widersprüchlichen Figuren als „representative of the malaise in Austria in the transitional period 1908–1924 [...], and especially of the post-war period“⁷⁹ und ihre Enthüllung durch die Perspektivierungen und intertextuellen Anspielungen im Erzähldiskurs können auch als eine indirekte Thematisierung der skeptischen Ansichten des Autors gedeutet werden, die verschiedene Interpretationen zulassen, indem sie den entstehenden Habsburgischen Mythos hinterfragen. In dieser Hinsicht kann *Die Frau des Richters*, trotz all den angeblichen Unterschieden zu den von der Kritik diagnostizierten typischen Merkmalen Schnitzlerschen Schreibens⁸⁰, als ein „eminently and quintessentially Schnitzlerian work“⁸¹ betrachtet werden.

75 Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*, S. 33.

76 Perlmann: *Arthur Schnitzler*, S. 161.

77 Heimerl: *Arthur Schnitzler*, S. 43.

78 Gerrekens: *Demontage verlorener Hoffnungen*, S. 47.

79 Weinberger: *Political interaction*, S. 255.

80 Vgl. dazu Dickersons Meinung zu „the reason for this reticence on the part of the critics“ (Dickerson: *Arthur Schnitzlers Die Frau des Richters*, S. 223).

81 Lawson: *Adalbert Wogelein's Justice*, S. 146.

Vom „categorischen Imperativ des Geldes“
Nestroy im Werk Ödön von Horváths

„Von Geld spricht man nicht, Geld hat man“. So eingängig diese Phrase auch klingen mag, dass sie den Sachverhalt tatsächlich trifft, kann in Frage gestellt werden. Und das nicht nur wegen der aktuellen, seit 2007 nicht abbreißenden globalen Wirtschaftskrise, die einen häufig von Angst vor Vermögensverlusten und Verarmung besetzten Dauerdiskurs über Geld ausgelöst hat. Wie sehr das Reden über Geld in der Gesellschaft dominant war und ist, erweist sich nicht zuletzt in zahlreichen literarischen Dokumenten, aktuell und geradezu programmatisch in dem 2015 erschienenen Buch *Immer das Geld! Ein kleiner Wirtschaftsroman* von Hans Magnus Enzensberger, der – wie immer – die Hand am Puls der Zeit hat.¹ In seinem als Familienroman inszenierten „kleinen Wirtschaftsroman“ schneidet er – der klassischen prodesse et delectare-Forderung genügend – geradezu pädagogisch, gleichwohl, durch attraktives Bildmaterial unterstützt, vergnüglich virulente Themen an wie illegale Geldflüsse, mehr oder weniger kriminelle Börsenspekulationen, zweifelhafte Bankgeschäfte, Erbstreitigkeiten oder auch Hochstapelei. Enzensberger „lehrt“, dass die Rede über das Geld nicht erst zu Zeiten des Kapitalismus einsetzt. *Faust II* findet selbstverständlich Erwähnung, weniger bekannt sind markante, als Marginalien hervorgehobene, für sich sprechende Zitate zum Beispiel von Martin Luther, der meinte: „Wer kein Geld hat, dem hilft nicht, daß er fromm ist“², oder von Georg Christoph Lichtenberg: „Im Deutschen reimt sich Geld auf Welt; es ist kaum möglich, daß es einen vernünftigeren Reim gebe“³. Die Behauptung, dass das „liebe Geld“ die Welt regiere, mag ein sich dem Reim verdankender Gemeinplatz sein, trifft aber nichtsdestoweniger die Realität nicht nur gefühlsmäßig zielsicher. Der Literatur- und Medienwissenschaftler Jochen Hörisch konstatiert in seinem Buch *Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes* apodiktisch: „Die universale Mobilmachung der Neuzeit steht im Zeichen des Geldes“.⁴ Das ist kaum anzuzweifeln, es stellt sich allerdings die Frage, ob das Geld als „Leitmedium“⁵ nicht schon früher seine Wirkung entfaltete.

1 Vgl. Enzensberger, Hans Magnus: *Immer das Geld! Ein kleiner Wirtschaftsroman*. Inszeniert von Franz Greno. Berlin: Suhrkamp 2015.

2 Zit. nach ebd., S. 17.

3 Zit. nach ebd., S. 9.

4 Hörisch, Jochen: *Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1998, S. 111.

5 Ebd., S. 53.

Enzensberger liefert u. a. bemerkenswerte Zitate aus dem Alten Testament, Prediger 10,19 („[...] das Geld muß alles zuwege bringen“⁶) und von antiken Autoren wie Sophokles („Der ärgste Fluch des Menschen ist das Geld“⁷) oder – scheinbar zu moralisch fragwürdigem Handeln auffordernd – Horaz („Wenn möglich auf die ehrliche Tour, wenn nicht auf andere Weise, aber mach Geld!“⁸). Also: Erst kommt das Geld, dann die Moral. Auch Jost Hermand, im Selbstverständnis ein „gesellschaftsverpflichtete[r] Literaturwissenschaftler“⁹, richtet in seiner 2015 erschienenen Monographie *Das liebe Geld. Eigentumsverhältnisse in der deutschen Literatur* den Blick weiter zurück, und zwar auf den „erste[n] deutsche[n] Kaufmannsroman“¹⁰ *Der guote Gêrhard* des Rudolf von Ems, also zurück ins Hochmittelalter, von dem ausgehend Hermand auf der Basis eines zwanzig Titel umfassenden Textkorpus den Bogen bis in unsere Gegenwart spannt. Deutlich wird in seiner Studie, welch große Bedeutung der Thematisierung von Geld als gesellschaftspolitischem Motor in der Literatur zukommt. Erstaunlicherweise findet die Volkstheatertradition bei Hermand allerdings keine Beachtung, wiewohl in ihr das Geld, wenn ich das so sagen darf, eine tragende Rolle spielt, herausragend bei Ferdinand Raimund und besonders bei Johann Nestroy.

Unter den in den angesprochenen Marginalien hervorgehobenen Schriftstellern findet sich bei Enzensberger auch – wenig überraschend – Nestroy mit der häufig zitierten launigen Klage: „Die Phönizier haben das Geld erfunden. Aber warum so wenig?“¹¹ Der Volkstheaterautor geht allerdings über effekthaschende pointierte Aussagen hinaus. Er setzt dem Kategorischen Imperativ eines Friedrich Hebbel, der in der Tragödie *Gyges und sein Ring* (1854) fordert, bloß ja nicht „an den Schlaf der Welt zu rühre[n]“¹², nicht erst in seiner späten Posse *Nur keck!* (1856) den „categorischen Imperativ des Geldes“ (N, XXXIV 49)¹³ entgegen. Man kann davon ausgehen, dass der Autor mit dieser Aussage eben nicht bloß einen der volkstheaterüblichen Gags landen wollte, sondern vielmehr einen für ihn grundlegenden Gedanken formuliert. Mit diesem geht er nicht nur über das sprichwörtliche „non olet“ hinaus, sondern fügt auch der geläufigen und von ihm durchaus unterschriebenen Ansicht, dass Geld die Welt regiere, eine bemerkenswerte

6 Zit. nach Enzensberger: *Immer das Geld!* (Anm. 1), S. 24.

7 Zit. nach ebd., S. 40.

8 Zit. nach ebd., S. 39.

9 Hermand, Jost: *Das liebe Geld. Eigentumsverhältnisse in der deutschen Literatur*. Köln / Weimar / Wien: Böhlau 2015, S. 9.

10 Ebd., S. 30.

11 Zit. nach Enzensberger: *Immer das Geld!* (Anm. 1), S. 27.

12 Friedrich Hebbel: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Hg. von Richard Maria Werner. Bd. 3. Berlin: Behr 1901, S. 336.

13 Nestroys Werke werden im Text mit der Sigle N zitiert nach Johann Nestroy: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. 42 Bde. Hg. von Jürgen Hein u. a. Wien / München: Hanser 1977ff. Römische Ziffern bezeichnen Band-, arabische bezeichnen Seitenzahlen.

Nuance hinzu. Der Kantische Kategorische Imperativ, auf den Nestroy ja zweifelsohne anspielt, fordert bekanntlich die Übereinstimmung des subjektiven Handelns mit dem allgemeinen Sittengesetz. Wenn nun das Geld zum „categorischen Imperativ“ der Zeit wird, dann regiert es nicht nur die soziale und ökonomische Ordnung, sondern erhebt den Anspruch, Quintessenz des moralischen Handelns zu sein. Also wiederum: Erst kommt das Geld, dann die Moral. Offensichtlich verabschiedet Nestroy mit Aussagen wie dieser, häufig nur so nebenbei, nichtsdestoweniger entschieden, idealistisches Denken zugunsten eines illusionslosen materialistischen Blicks eben auf die sozialen, politischen, ökonomischen, aber eben auch moralischen Gegebenheiten seiner Zeit. Geld vor Moral: Das ist auch ein nicht zu überschätzender Motor der Dramatik Ödön von Horváths. Und für beide Autoren gilt, dass sie das Durcheinander, die wirtschaftliche Labilität, die soziale Unsicherheit, die fragwürdigen zwischenmenschlichen Beziehungen ihrer Zeit aufdecken, wie sie vor allem das Kleinbürgertum betreffen – nur in Parenthese sei darauf verwiesen, dass aufgrund des gesellschaftlichen Strukturwandels in der zweiten Hälfte des 19. und im frühen 20. Jahrhundert „Kleinbürgertum“ für Nestroy und Horváth jeweils anderes bedeuten muss: Horváth sieht in ihm eine Art soziales Sammelbecken, depravierten Adel, verarmtes Bürgertum, Proletarier und vor allem auch den neuen Stand der Angestellten einbeziehend.

Im *Interview* mit Willy Cronauer (1932) schwebt Horváth „die Fortsetzung des alten Volksstückes“¹⁴ vor. Was genau er darunter versteht, führt er nicht aus, nur so viel, dass er „als treuer Chronist“¹⁵ seiner Epoche „heutige Menschen“¹⁶ mit ihren aktuellen, aus Inflation (Höhepunkt 1923), Weltwirtschaftskrise (1929–1932) und Massenarbeitslosigkeit (Höhepunkt Anfang der 1930er Jahre) resultierenden Problemen zeigen will. „Man müsste ein Nestroy sein, um all das definieren zu können, was einem undefiniert im Wege steht“¹⁷. Dies soll, Franz Theodor Csokor zufolge, Horváth unmittelbar nach dem Anschluss Österreichs an Hitler-Deutschland im März 1938 geäußert haben. Es gibt einige Hinweise dafür, dass der bedeutendste Wiener Volkstheater-Autor des 19. Jahrhunderts schon frühzeitig zu seinen positiven Vorbildern gehörte. Wenn er auch die genannte Posse *Nur keck!* nicht gekannt haben dürfte, so konnte Horváth doch in den bekannten Stücken Nestroys die vom „categorischen Imperativ des Geldes“ induzierte gesellschaftliche Dynamik wahrnehmen.

Ein kurzer Blick auf jene Dramen Horváths, die vom Autor explizit als Volksstücke

14 Horváth, Ödön von: [Interview]. In: Ders.: Gesammelte Werke. Komm. Werkausgabe in Einzelbänden. Hg. von Traugott Krischke. Bd. 11: Sportmärchen, andere Prosa und Verse. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1988, S. 196–206, hier S. 200.

15 Horváth, Ödön von: Gebrauchsanweisung. Ebd., S. 215–221, hier S. 219.

16 Ebd., S. 201.

17 Lebensbilder eines Humanisten. Ein Franz Theodor Csokor-Buch. Hg. von Ulrich N. Schulenburg. Wien: Löcker – Wien / München: Sessler 1992, S. 159.

bezeichnet werden oder eine augenscheinliche Nähe zu diesem Genre erkennen lassen, macht deutlich, wie sehr in ihnen Geld als Triebkraft gesehen wird. So schon in Horváths erstem als Volksstück deklariertem Drama *Revolte auf Côte 3018* (1926), überarbeitet unter dem Titel *Die Bergbahn* (1929), das dem, was Bertolt Brecht „krudes und anspruchsloses Theater“¹⁸ nennt, nicht ganz entgeht. Allerdings unterläuft er entschieden die in Carl Zuckmayers vitalistischem Erfolgsdrama *Der fröhliche Weinberg* (1925), dem Ziel der Invektive Brechts, verkitschte Naturidyllisierung und das feuchtfröhliche Kopulieren als Problemlösung. Horváth schlägt klassenkämpferische Töne an, wenn er in seinem Stück die strukturelle Gewalt des Kapitalismus anprangert, der Vermögensakkumulation alles, Gesundheit und Leben der Arbeiter nichts gelten. Hier scheint sich der Autor auf ähnlichen Pfaden wie Brecht zu bewegen. Einen anderen Pfad beschreitet er aber schon in der zur selben Zeit wie das *Revolte*-Stück 1926/7 verfassten Komödie *Zur schönen Aussicht*. Horváth findet zu seinem eigenen Ton mit einer fassadenhaften, das Bewusstsein der Figuren demaskierenden Sprache und zur zentralen Thematik der von Geld gesteuerten zwischenmenschlichen Beziehungen und Verkehrsformen. Der verlebten Adelligen Ada verschafft Geld Macht und erlaubt ihr einseitige erotische Befriedigung, Liebe ist im ökonomischen Kalkül nicht vorgesehen. Hier wie auch im Volksstück *Italienische Nacht* wird auf das Geld messianische Hoffnung projiziert, werden Geld und der „Liebe Gott“¹⁹ in Form von 10.000 beziehungsweise 4.000 Mark gleichgesetzt, wird – wie es in der *Italienischen Nacht* heißt – die „Erlösung durch das Weib“²⁰, sprich: das finanzielle Ausgehaltenwerden durch eine Frau ersehnt. Dies gilt auch für die zwielichtigen Schieber- und Spielerfiguren in der Komödie *Zur schönen Aussicht* oder die Titelgestalt im Inflationsdrama *Sladek oder Die schwarze Armee* (1927/8). Es sind die wirtschaftlichen Notzeiten, die die Prinzipien der kapitalistischen Gesellschaft und die Angstreaktionen des depravierten Kleinbürgertums wie auf einem Röntgenschirm deutlich erkennen lassen. Weder brüderlich-schwesterliche Solidarität noch Männerfreundschaft geschweige denn Liebe (außer käuflicher) sind unter diesen Bedingungen erwartbar. Herbert Gamper versteht in seiner Monographie *Horváths komplexe Textur* die Komödie *Zur schönen Aussicht* überzeugend als Negativ eines Erlösungsdramas²¹,

18 Brecht, Bertolt: Anmerkungen zum Volksstück. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 17: Schriften zum Theater 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967, S. 1162–1169, hier S. 1162.

19 Horváth, Ödön von: *Zur schönen Aussicht*. In: Ders.: Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden. Bd. 1: *Zur schönen Aussicht* und andere Stücke. Hg. von Traugott Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1985, S. 186 sowie Horváth, Ödön von: *Italienische Nacht*. In: Ders.: Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden. Bd. 3. Hg. von Traugott Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1984, S. 110.

20 Horváth: *Italienische Nacht* (Anm. 19), S. 111.

21 Vgl. Gamper, Herbert: *Horváths komplexe Textur*. Dargestellt an frühen Texten. Zürich: Ammann 1987, S. 214.

zugleich ist es aber auch das Negativ eines Besserungsstücks, eines Genres, das in der Altwiener Volkskomödie eine wichtige Rolle spielt – ich komme darauf zurück. Ebenso spielt Geld eine treibende Kraft im Volksstück *Kasimir und Karoline* (1932), in dem finanzielle Not Liebe zerstört und Karoline von dem Zuschneider = Zuhälter Schürzinger verkauft wird, sowie im „kleinen Totentanz“ *Glaube Liebe Hoffnung* (1933), für den Horváth als Gattungsbezeichnung unter anderem „Volksstück“²² erwogen hat und in der der ihren Körper zum Verkauf anbietenden Elisabeth eine vergleichsweise lächerliche Summe zum Verhängnis wird. Hörisch beobachtet, dass die folgenreiche „Umstellung persönlicher Beziehungs- [...] auf monetäre Sachzwänge [...] die realistische Literatur des 19. Jahrhunderts [und nicht nur diese] hochgradig fasziniert“²³ habe und dass Geld „zum primären Medium der sozialen Synthesis“²⁴ der Moderne geworden sei. Horváths Werk bestätigt dies exemplarisch.

Im Herbst 1933 kündigte Horváth in einem Interview in der „Wiener Allgemeinen Zeitung“ die Uraufführung seines im Titel auf das Nestroysche *Hinüber und Herüber* erinnernde Lustspiel *Hin und her* noch als „Posse“ mit dem Hinweis an, „daß es in mancher Hinsicht an Nestroy und Raimund erinnert“²⁵. Dies nicht zuletzt in der Finalisierung, wo dank einem unerwarteten Geldfluss die Verheleichung möglich wird. Dies erinnert sehr stark an Nestroys „Posse“ *Der Talisman*, in der das Geld als das eigentliche die Heirat von Titus und Salome ermöglichende Zaubermittel fungiert. Gerhard Scheit sieht in seiner Monographie *Hanswurst und der Staat. Eine kleine Geschichte der Komik: Von Mozart bis Thomas Bernhard* im *Talisman* einen Konkurrenzkampf, der „verfremdet [...] als erotischer Wettbewerb [erscheint]“²⁶, tatsächlich jedoch ein ökonomischer ist. Nestroy bewege sich in der Nähe Marxscher Überlegungen zur „Kraft des Geldes“²⁷, die die zwischenmenschlichen Verkehrsformen regelt.

Für die intensive Auseinandersetzung Horváths mit der Wiener Volkstheatertradition, konkret mit deren Einsatz eines Geisterapparats, spricht auch eine erste Vorstufe zu *Hin und her* mit dem Titel *Die brave Fee von Felsenstadt*²⁸. Im genannten Interview von 1933 teilt Horváth weiters seine Absicht mit, eine „Märchenposse“ zu schreiben, weil er diese „Form [...] gerade in der gegenwärtigen Zeit für sehr günstig halte, da man in die-

22 Horváth, Ödön von: *Glaube Liebe Hoffnung*. In: Ders.: *Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden*. Bd. 6. Hrsg. von Traugott Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1986, S. 71.

23 Hörisch: *Kopf oder Zahl* (Anm. 4), S. 96.

24 Ebd., S. 99f.

25 Zit. nach Krischke, Traugott: Horváth auf der Bühne 1926–1938. Wien: Edition S 1991, S. 245.

26 Scheit, Gerhard: *Hanswurst und der Staat. Eine kleine Geschichte der Komik: Von Mozart bis Thomas Bernhard*. Wien: Deuticke 1995, S. 106.

27 Zit. nach ebd., S. 107.

28 Horváth, Ödön von: *Eine Unbekannte aus der Seine und andere Stücke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1988, S. 443.

ser Form sehr vieles sagen kann, was man sonst nicht aussprechen dürfte“²⁹. Tatsächlich verfasste er mit *Himmelwärts* (entstanden 1933/4) eine solche Märchenposse, mit der er auf die Doppelstöckigkeit in der Tradition von Barockdrama und Altwiener Volkskomödie rekurriert, jedoch die von dort her bekannten Allegorisierungen des guten und des bösen Prinzips ironisiert, wenn Petrus als Notlügner erscheint und den Teufel Heimweh nach dem Himmel plagt. Unterstrichen wird die Ironisierung durch demonstrativ, wiederum an Nestroy erinnernde, Wienerische Sprachfärbung. Im Hinblick auf diese zwei Stücke bezieht sich Horváth also nicht nur explizit auf Nestroy (und nicht unwesentlich auch auf Ferdinand Raimund), den beiden Texten ist darüber hinaus die Reflexion auf die Gattung „Posse“ eingeschrieben.

Eingeschrieben ist die Reflexion auf die Volkstheatertradition auch den *Geschichten aus dem Wiener Wald* (1931), dem bekanntesten und meist aufgeführten der von Alfred Doppler als „Kontrafaktur des traditionellen“³⁰ Volksstücks verstandenen Dramen Horváths. Offensichtlich wird dies durch die 2015 erschienene historisch-kritische Edition im Rahmen der *Wiener Ausgabe sämtlicher Werke*³¹. Sie präsentiert in zwei Teilbänden auf 950 Seiten alle überlieferten Textzeugen, die sich in zwei Vorarbeiten und fünf Stufen unterschiedlicher Konzeptionen gliedern und die, bekräftigt durch zahlreiche Facsimiles, erkennen lassen, dass der Autor sehr intensiv am Text gearbeitet hat: entgegen übrigens der Meinung mancher seiner Interpreten, die in ihm eher ein schlampiges Genie gesehen haben und wie der bekannte Literaturkritiker Urs Jenny Zweifel hegen, dass Horváth „bewußt arbeitete“³². Schon in einem Entwurf zur Konzeption I mit dem Titel *Die Schönheit aus der Schellingstraße* schwebt dem Autor ein „Volksstück mit Gesang und Tanz“ (103) vor (übrigens mit Kurt Weil [!] als Wunschkomponisten).

Eine wichtige Subgattung der Volkstheatertradition ist das sogenannte „Besserungsstück“, das, wie schon angedeutet, inspiriert vom Barocktheater bis in die Zeiten Raimunds und Nestroys eine Dominante der Wiener Vorstadtbühnenprogramme darstellte. Bei den beiden genannten Autoren wird dieses Genre allerdings bereits ad absurdum geführt. Im „romantischen Original-Zaubermärchen“ *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär* (1826), aus dem Horváth in einer fragmentarischen Fassung

29 Zit. nach ebd., S. 446.

30 Doppler, Alfred: Bemerkungen zur dramatischen Form der Volksstücke Horváths. In: Bartsch, Kurt / Baur, Uwe / Goltschnigg, Dietmar (Hg.): Horváth-Diskussion. Kronberg: Scriptor 1976 (= Monographien Literaturwissenschaft 28.), S. 11–21, hier S. 17.

31 Horváth, Ödön von: Wiener Ausgabe sämtlicher Werke. Historisch-kritische Edition, hg. von Klaus Kastberger. Bd. 3: Geschichten aus dem Wiener Wald. Hg. von Erwin Gartner und Nicole Streitleir-Kastberger. Berlin / Boston: de Gruyter 2015. Aus dieser Ausgabe wird im Folgenden im Fließtext mit der Sigle GWW und einfacher Seitenangabe zitiert.

32 Jenny, Urs: Horváth realistisch, Horváth metaphysisch. In: Materialien zu Ödön von Horváths „Kasimir und Karoline“. Hg. von Traugott Kriskhke. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1973, S. 289–295, hier S. 292.

der dritten Konzeptionsstufe das berühmte Couplet *Brüderlein fein* zitiert (vgl. 252f.)³³, zwingt der Zauberapparat den Bauer Wurzel mittels Geld zu einer Verhaltensweise, von der er dann absurder Weise wieder gebessert werden muss. Ähnliches gilt für Nestroys frühes Erfolgsstück *Der böse Geist Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt* (1833), das nur oberflächlich dem Genre Besserungsstück folgt und das genreübliche happy end als erzwungenes inszeniert. Hier wie dort fließt Geld, willkürlich wird es vom Zauberapparat gegeben und genommen, für die Undurchschaubarkeit und Fragwürdigkeit von Geldflüssen stehen diese dramatischen Vorgänge. An die Vorstellung der Absurdität des Besserungsanspruchs in Zusammenhang mit Geldgeschäften knüpft Horváth in den *Geschichten aus dem Wiener Wald* an. Von vornherein geht es um Geld, von vornherein definieren sich Beziehungen über finanzielle Potenz (oder Impotenz). Schon in der Eingangsszene wird der mittel- und arbeitslose Strizzi Alfred von seiner Mutter nach den finanziellen Verhältnissen seiner Begleiterin, der seine Spielerexistenz finanzierenden älteren Trafikantin Valerie, gefragt. Diese trennt sich von ihm wegen seines betrügerischen Verhaltens ihr gegenüber, schlittert ihrerseits in eine andere von ihr wiederum erkaufte Liaison, er seinerseits erhofft sich welche „Erlösung“ auch immer durch ein anderes „Weib“, nämlich Marianne, der er bezeichnenderweise beim Arrangieren eines Skeletts erstmals begegnet. Alfred verkalkuliert sich mit dieser Beziehung, schiebt Marianne und ihrer beider Kind ab, um schließlich zur Geldgeberin Valerie zurückzukehren. Ein fragwürdiges happy end, jedenfalls keines, das eine Besserung verspräche, denn für ihn gilt nach wie vor, wie es schon in *Ein Fräulein wird verkauft*, der Vorarbeit 2 zu den *Geschichten* und bis in die Endfassung leicht variiert, heißt: „die Beziehung zwischen zwei Menschen wird dann erst stark und echt, wenn sie was voneinander haben“ (82).

Alfred und Valerie stehen am Ende dort, wo sie am Anfang gestanden sind. Gleiches gilt, die Kreisstruktur des Stücks unterstreichend, für Marianne. Allerdings vollzieht sich an ihr im Gegensatz zu allen anderen Personen der *Geschichten* eine Art „Besserung“. Vorauszuschicken wäre: Das „Besserungsstück“ der Wiener Volkstheatertradition vollzieht sich auf zwei Ebenen. Auf der oberen agiert ein Feen- oder Zauberapparat, der auf Irdische, die der Besserung bedürfen, einwirkt. Die Bedeutung der übergeordneten Ebene erfährt bereits in Raimunds „Original-Zaubermärchen“ *Der Verschwender* (1834) eine Relativierung, insofern er auf Valentin, den Vertreter des soliden Handwerkerstands keinen Einfluss hat, erweist sich in Nestroys *Lumpazivagabundus* dann geradezu als skandalös, insofern die Titelgestalt, das negative, amoralische Prinzip, sich durchsetzen muß, damit sich die Liebe als Himmelsmacht erweisen kann.³⁴ Nachgerade

33 In der Wiener Ausgabe (Anm. 31) ist das Couplet irrtümlich Raimunds „Original-Zaubermärchen“ *Der Verschwender* zugeschrieben. Vgl. S. 805.

34 Siehe Wendelin Schmidt-Dengler: Nestroy. Die Laune des Glückes. Wien: Paul Zsolnay Verlag 2001, S. 57.

dies ließe sich auch für die *Geschichten aus dem Wiener Wald* sagen, in denen Marianne der Liebe des brutalen Oskar, an den sie von ihrem Vater verkauft wird, nicht entgehen kann.

In seiner „Lokalposse“ *Zu ebener Erde und der erste Stock oder Die Launen des Glücks* (1835) greift Nestroy auf das Zweiebenenkonzept zurück, allerdings unterliegt es einem Säkularisierungsprozess, insofern ein durch fragwürdige Geldflüsse ausgelöstes karnevalistisches Durcheinander der sozialen Zugehörigkeit inszeniert wird. Aber immerhin ist der erste Stock noch die Beletage. Horváth bezieht sich auf dieses Konzept, überlegt sich sehr genau, wie er die Szenerie eingerichtet wissen will, modifiziert es aber sehr wesentlich. In der Konzeptionsstufe 2 wird für das erste Bild eine vielsagende Regieanweisung erteilt. Erstens wird hier schon deutlich, was für die *Geschichten* von zentraler Bedeutung ist, nämlich die Fassadenhaftigkeit. Alles spielt sich vor dem Haus ab, das die gesellschaftliche Brüchigkeit andeutend als „*schlechtes abgebröckeltes Barock*“ (202) bezeichnet wird. Zweitens ist dem oberen Stockwerk nicht nur keine metaphysische Macht zugeordnet, es erscheint auch nicht mehr als soziale Überlegenheit anzeigende Beletage. In Bühnenskizzen veranschaulicht Horváth, wie wichtig ihm die Doppelstöckigkeit mit genauer Zuordnung ist (vgl. 20). Der Bezug auf die Tradition ist insofern gegeben, als der erste Stock das „Reich“ des Zauberkönigs darstellt, der aber alles andere als ein Vertreter eines mächtigen Zuberapparats ist. Dieser erscheint, wenn ich das so salopp sagen darf, entzaubert.

Der Zauberkönig, Inhaber eines unter den wirtschaftlichen Verhältnissen leidenden Spielwarengeschäfts, ist ein gebeutelter Kleinbürger, der seine Tochter Marianne an den potenten Fleischhauer Oskar „verkauft“. Die Tochter, präsumtive Ehefrau, Geliebte als Handelsobjekt ist das zentrale Thema, schon seit einem Exposé der Vorarbeit 1 zu den *Geschichten* mit dem Titel *Elisabeth, die Schönheit von Thüringen. Volksstück in neun Bildern* (vgl. 44), einem Textzeugen aus der Konzeptionsstufe 1 (vgl. 156) oder auch dem Bekenntnis in der Konzeption 3, dass sie Oskar „nicht heiraten“ würde, wenn er „kein Geld hätte“ (296) und schließlich bis in die Endfassung. Marianne glaubt eben, Oskar wegen des Geldes heiraten zu müssen (Fragment zu Vorstufe von K3, 254), um aber auch gleich gegen eine Verhehlung „nur wegen dem Geld“ (255) aufzubegehren. Schließlich wird sie seiner Liebe aber nicht entgehen.

In der Posse *Rund um den Kongreß* (1928) und in Vorarbeit 2, *Ein Fräulein wird verkauft* thematisiert Horváth das Problem Mädchenhandel. An Brisanz gewinnt dieses Thema durch die Verlagerung des Verschacherns von Marianne in den familiären Bereich. Diesbezüglich kann Horváth wiederum an Nestroy anknüpfen. In *Lumpazivagabundus* erweist sich, dass im Denken wie im Handeln das Geld Priorität beansprucht gerade auch im Verkauf der Tochter. Leim ist durch einen Lotteriegewinn reich geworden, das mehrt seine gewinnbringenden Heiratschancen.

HOBELMANN Das Geld gehört also alles sein? – Jetzt muß Er's Madel nehmen! (*Vereinigt ihre Hände:*) [...]

LEIM Das Geld g'hört mein – die Peppi g'hört mein, jetzt nimm ich mein' ganze Bagage zusammen und zieh aus. (*er hebt Peppi in die Kiste auf die Geldsäcke. DIE TRÄGER tragen sie ab, er geht nebenbei [...]*). (N, V160f.)

Die Szene spricht für sich. Die Liebe scheint zu siegen, aber: Die zukünftige Ehefrau wird im Wert dem Geld nicht einmal gleichgesetzt, dieses hat Priorität. Und das hat auch deutliche Auswirkungen auf den zwischenmenschlichen Bereich: Nicht liebevolles Miteinander und Einssein von Mann und Frau werden ins Bild gesetzt, vielmehr verdinglichte Beziehungen. Leim „geht nebenbei“. Bei Horváth erscheint alles verschärft. Oskar ist sowohl sprachlich („Du wirst meiner Liebe nicht entgehen“) als auch in seinem Handeln brutaler (Biss statt Kuss, Außergefechtsetzen bei der Verlobungsfeier). Und Horváth blendet den außerfamiliären Bereich nicht aus. Ursprünglich (in K1, in K3) ist vorgesehen, dass Alfred selbst aus finanziellen Überlegungen Marianne an eine „Ballettschule“ (152) vermittelt, zunehmend wird aber die Figur des Hierlinger, ein vorgeblich „hochanständiger Kaufmann“ (705), gleichwohl eine zwielichtige in Mädchenhandel verstrickte Gestalt, wichtiger, er fungiert beim Verkauf Mariannes gewissermaßen als Schnittstelle zwischen familiärem und außerfamiliärem Bereich.

Zuletzt wäre noch auf die Figur der Großmutter zu verweisen. In ihr vermischen sich zwei miteinander unvereinbare Klischees, nämlich das des gottesfürchtigen, lieben Großmutterls mit dem der Hexe. Sie erscheint aus ökonomischen Überlegungen als Mörderin ihres Urenkels, wiewohl sie entschieden die Wertpositionen ihrer Religion behauptet. An ihr entlarvt sich das Zerstörerische einer vermeintlich moralischen Haltung. Schließlich sorgt die in ihrem Denken nur von Geld gesteuerte Großmutter dafür, dass sich das vertraute Schema von Komödie und Volksstück durch die Wiedervereinigung des getrennten Paares als pervertiertes, nämlich tödliches Finale erfüllt. Bei Raimund und Nestroy erscheinen die finalen Eheschließungen sowie Harmonie- und Zufriedenheitskundgebungen schon etwas gewaltsam erzwungen, bei Horváth stirbt Marianne, obwohl sie als einzige so etwas wie einen Besserungs-, jedenfalls einen Erkenntnisprozess durchmacht, mit den Worten Dieter Hildebrandts, „den grausamsten, quälendsten Tod, den es bei Horváth gibt: den langsamen Tod in der Ehe“³⁵, zu ergänzen wäre: als Opfer unter dem „categorischen Imperativ des Geldes“ handelnder Personen, denen die Frau als Ware gilt.

35 Hildebrandt, Dieter: Ödön von Horváth in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag 1972, S. 73.

Ein Lehrstuhl

Das Gestaltgesetz der Kontinuität in Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*

1. Die Gattung „Essay-Roman“

Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* ist hinsichtlich seiner Gattung, wie bekannt, ein Essay-Roman. Es ist ein doppelgesichtiges Gebilde, das Eigenschaften von zwei Texttypen, nämlich von einer Essaysammlung und einem Roman an sich trägt. Einerseits verfügt er ja über wichtige konstitutive Elemente einer Geschichte: Zeit und Ort sind klar konturiert (gleich das erste Kapitel setzt fest, dass die Geschichte an einem „schöne[n] Augusttag des Jahres 1913“ (S. 9.) beginnt und sich „in der Reichshaupt- und Residenzstadt Wien“ (S. 9.) abspielt)¹ und auch die Figuren sind eindeutig identifizierte, mit Namen benannte und durch klar definierte Eigenschaften charakterisierte Agenten. Andererseits besteht aber der Text im Großteil des Romans, wie bekannt, nicht aus Geschehnissen, aus den grundlegenden Bestandteilen einer Geschichte, sondern aus Reflexionen, abstrakten Gedankengängen und dem Philosophieren der Figuren, mit anderen Worten aus Essays und essayhaften Gedankengängen, die die Funktion haben, die ideologische Situation der Vorkriegszeit, wie sie von Musil gesehen wurde, zu rekonstruieren. In dieser Hinsicht entbehrt der Großteil des Textes Musils eines wichtigen, sogar konstituierenden Elements der Geschichte, und weist sich eher als eine Essaysammlung aus.

Dieser Doppelgesichtigkeit entsprechend wurde der Text grundsätzlich auf zweierlei Weise rezipiert. Einerseits ist es eine in der Sekundärliteratur verbreitete Methode einzelne Kapitel aus dem Roman herauszugreifen und sie als abgeschlossene Einheiten, als selbständige Essays zu behandeln, den Gesamttext also als eine Sammlung von Essays zu rezipieren. So beschäftigen sich zahlreiche Interpretationen z.B. mit den Kapiteln „Wenn es Wirklichkeitssinn gibt, muß es auch Möglichkeitssinn geben“, „Kakanien“ oder „Auch die Erde namentlich aber Ulrich huldigt der Utopie des Essayismus“ einzeln, und folgern aus ihren inhaltlichen Aussagen auf Musils Poetik und in diesem Kontext auf das Romanganze. Andererseits stellen aber viele Studien den narrativen Ablauf ins Zentrum der Untersuchungen und formulieren ihre Thesen aufgrund der Geschichte, die Ulrichs Weg von der Parallelaktion zur mystischen Vereinigung mit seiner Schwester darstellt.

1 Zitiert nach: Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1996.

Die Mischform des Essayromans legt beide Rezeptionsweisen nahe, beide haben ihre Legitimität. Tatsächlich sind einzelne Kapitel als selbständige Essays zu lesen und fassen die poetologischen Prinzipien Musils zusammen, funktionieren also als eine Art *ars poetica* und können deshalb als Metatexte zum Roman gelesen werden. Andererseits zeugen die Tagebücher und Notizen von Musil klar davon, dass er einen Erzähltext mit einer narrativen Makrostruktur mit einer Ausgangs- und einer von dieser unterschiedlichen Endsituation geplant hat, die Ulrich, die Hauptfigur, von einem bestimmten Zustand in einen grundunterschiedlich anderen führt. Die Essays werden also auf irgendeine Art und Weise Teile einer narrativen Struktur. Meine Fragestellung bezieht sich darauf, wie die Zusammenfügung der einzelnen Essays so erfolgen kann, dass diese ort- und zeitlosen abstrakten Gedankengänge, die keine Ereignisse darstellen und so die Handlung nicht vorwärtstreiben, doch zu organischen Bestandteilen einer globalen narrativen Struktur werden und als Teile der Geschichte der Hauptfigur gelesen werden können. Welche Erzähltechniken verwendet Musil, selbständige abstrakte Gedankengänge miteinander so zu verknüpfen, dass sie nicht nur als abgeschlossene Einheiten, sondern auch über ihre Grenzen hinaus als Teile von größeren narrativen Einheiten gelesen werden können? Ganz allgemein formuliert: Wie können selbständige Einheiten in einem narrativen Text so organisiert werden, dass sie als Teile eines komplexen Ganzen wahrgenommen werden?

2. Gestalttheoretischer Hintergrund

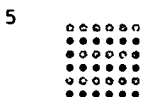
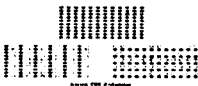
Diese Fragestellung wurde in großem Maße durch die Philosophie der Gestalttheorie motiviert, die sich mit dem ganzheitlichen Erleben in allen Lebensbereichen beschäftigt, so im Bereich der Wahrnehmung, des Denkens, des Fühlens und des Verhaltens. In meiner Argumentation stütze ich mich vor allem auf ihre Einsichten im Bereich der visuellen Wahrnehmung. Die wahrnehmungspsychologische Hauptthese der Gestalttheorie ist, dass komplexe Wahrnehmungen nicht, wie die Strukturalisten annahmen, durch die Zusammensetzung elementarer Farbstimuli auf der Grundlage räumlicher und temporaler Kontiguität konstruiert werden. Die Gestalttheoretiker behaupten, dass Wahrnehmung holistisch ist und durch die Interaktion zwischen Reizstruktur und bestimmten Gehirnprozessen organisiert wird. Ihre Hauptfragestellung ist, warum der Mensch statt eines chaotischen und dynamischen Nebeneinanders von verschiedenen Farbeindrücken, die von den retinalen Rezeptoren registriert werden, vielmehr aus im Raum kohärent geordneten ganzheitlichen Objekten und Teilen bestehende organisierte Szenen wahrnimmt.

Als Antwort auf diese Frage identifizierten die Gestalttheoretiker Stimulus-Faktoren, die dafür verantwortlich sind, dass man einfache Reihen von Elementen in abgetrennte

und organisierte Gruppen teilt.² „Organisationsgesetze der Wahrnehmung“ werden jene Eigenschaften genannt, die eine perzeptuelle Gruppierung von Elementen unterstützen, wenn sie stark und dominant auftreten.³ So besagt z.B. das Gesetz der Nähe, dass wir jene Elemente als zusammengehörig wahrnehmen, die einen geringen Abstand zueinander haben⁴, da sich einander nahe stehende Einheiten in der Natur meistens auch ähnlich verhalten und daher ähnliche Reaktion beanspruchen. Weitere Eigenschaften, die eine solche perzeptuelle Gruppierung erzwingen, sind z.B. die gleiche Farbe⁵ oder die gleiche Größe, und die Reihe kann weiter fortgesetzt werden.

Ein solches Organisationsgesetz der Wahrnehmung ist auch das Gesetz der guten Fortsetzung oder, mit einem anderen Namen, das Gesetz der Kontinuität, das besagt, dass Einheiten, die auf einer durchgehenden Linie oder Kurve angeordnet sind, von unserer Wahrnehmung gruppiert werden, sie werden also als zusammengehörig aufgefasst. Wenn sich mehrere solcher fortgesetzter Reihen überschneiden, so bevorzugen wir sanfte Übergänge ohne abrupte Richtungsänderung.⁶ Zwar besteht zwischen den Einheiten keine wirkliche Beziehung, doch werden sie durch ihre Anordnung von unserem Gehirn so organisiert, dass sie als eine Einheit, als zusammengehörig wahrgenommen werden. Wie im Falle von optischen Täuschungen sehen wir Gestalten, die nicht vorhanden sind.

- 2 1923 erschien Max Wertheimers zweiteiliger Aufsatz „Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt“, in denen er die Organisationsgesetze der Wahrnehmung zuerst systematisch untersuchte. Ihr folgten und folgen heute noch zahlreiche Studien, die die Reihe mit weiteren Gesetzen ergänzen.
- 3 The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences. Hg. von Robert A. Wilson und Frank C. Keil. Cambridge / Massachusetts / London: The MIT Press 1999, S. 344.
- 4 Gut veranschaulicht wird diese Regel durch die folgende Abbildung, auf der wir abhängig davon, welche Distanz die Punkte zueinander haben, entweder horizontale oder vertikale Linien wahrnehmen:



3. Das Gesetz der Kontinuität in narrativen Texten

In meiner Arbeit gehe ich davon aus, dass der Rezeptionsvorgang eines literarischen Erzähltextes in vielen Fällen – ähnlich wie die Wahrnehmung von Gegenständen in unserer Umgebung – in großem Maße auf der Grundlage der Gestaltwahrnehmung vorgeht. Während des Lesens identifizieren wir genauso wie im Falle der visuellen Wahrnehmung verschiedene Ganzheiten, Gestalten, so wie Charaktere, Orte, Handlungseinheiten usw., obwohl sie – wie es schon von Ingarden festgelegt wurde – nicht in ihrer Ganzheit dargestellt werden. So nehmen wir z.B. ganzheitliche „Persönlichkeiten“ wahr; Figuren mit einem klaren Äußeren und einer wohlgeformten Psyche, wobei der Text oft nur sparsam Informationen über die dargestellten Charaktere bietet. Aufgrund verschiedener Textstimuli ergänzen wir aber die expliziten Informationen und konstruieren so ein mentales Bild der Figur.⁷ Genauso konstruieren wir uns auch z.B. kognitive Karten vom dargestellten Raum und sind in dem Maße dazu fähig, uns in ihm zu orientieren, wie es das Verstehen der Geschichte erfordert. Die textuellen Informationen werden von uns ergänzt und wir erschaffen beim Lesen ein mentales Bild vom Schauplatz der Ereignisse.

In der vorliegenden Arbeit interessiert mich ein weiterer Aspekt der ganzheitlichen Wahrnehmung beim Lesen von narrativen Texten: Ich stelle die Frage, welche Erzähltechniken angewendet werden können, um auch dort den Eindruck eines Erzählkontinuums zu verschaffen, wo grundsätzliche Verbindungselemente zwischen den einzelnen Einheiten fehlen, wo – wie im Eingangskapitel festgelegt wurde – statt im Raum und in der Zeit verbundener Ereignisse abstrakte Gedankengänge aufeinander folgen.

Eine kontinuierliche Geschichte im engen Sinne des Wortes darzustellen ist praktisch eine Unmöglichkeit. Die naturalistische Prosa hatte Versuche, die erzählte Zeit mit der Erzählzeit in völligen Einklang zu bringen,⁸ und auch in der Filmgeschichte sind Experimente bekannt, die darauf abgezielt haben, die Kontinuität der Geschichte nicht einmal mit einem Schnitt zu unterbrechen.⁹ Im Standardfall sind aber Raum-, Zeit- und Perspektivenwechsel notwendige Bestandteile des Erzählens einer komplexen Geschichte. Deshalb werden sowohl im Erzähltext als auch im Kino oft solche Darstellungstechniken zur Anwendung gebracht, die die zeitlichen, räumlichen oder perspektivischen Brüche in der Darstellung so überbrücken, dass der Eindruck der Kontinuität der Geschichte für den Rezipienten erhalten bleibt. Alle narrativen Gattungen haben

7 Darüber unter anderem Mellmann, Katja: Objects of „Empathy“. Characters and (Other such Things) as Psycho-Poetic Effects. In: Jens Eder / Fotis Jannidis / Ralf Schneider (Hg.): Characters in Fiktional Worlds. (Revisionen 3). Berlin / New York: de Gruyter, 2010, S. 416-442.

8 So z.B. Holz, Arno / Schlaf, Johannes: Papa Hamlet. Frankfurt am M.: Suhrkamp, 1979.

9 Ein solcher Versuch war z.B. Alfred Hitchcocks „Cocktail für eine Leiche“ aus dem Jahre 1950 oder Alexander Sokurows „Russian Ark“.

ihre spezifischen Mittel dazu herausgearbeitet, das *Continuity System*¹⁰ aufrechtzuerhalten. Auch jene Erzählungen, die mehr auf Illusionsbruch und Verfremdung als auf Einfühlen abzielen, um eine intellektuelle, statt einer emotionalen Verarbeitung zu unterstützen, kommen ohne solche Techniken nicht aus.

Das wichtigste Verbindungselement, ohne das die dargestellten Geschehnisse eine bloße Reihe von Ereignissen bleiben, aber keine kohärente Geschichte abgeben, ist die Kausalität. Wie man weiß, muss die kausale Verbindung zwischen den Ereignissen im Text nicht expliziert werden, es gibt zahlreiche Textstimuli, die die Zuschreibung von Kausalität seitens des Lesers unterstützen. Bestimmte Konstellationen veranlassen den Leser dazu, automatisch kausale Zusammenhänge wahrzunehmen.¹¹ Kausalität kann aber nur zwischen Geschehnissen bestehen, nicht zwischen essayhaften abstrakten Gedankengängen. In diesem Fall wird dem Leser die Möglichkeit der kausalen Zuschreibung entnommen, was zur (im Allgemeinen beabsichtigten) Irritation und zum Eindruck von Bruchstückhaftigkeit führt.

Eine weitere Lösung ist es, Kontinuität auf der Ebene der Grundelemente der Geschichte zu schaffen und die Verbindung zwischen den Einheiten durch die dargestellten Figuren, Orte oder durch die Zeit herzustellen. Wie lässt sich dies allerdings bewerkstelligen, wenn die einzelnen Segmente keine Geschehnisse, sondern abstrakte Gedankengänge ohne zeitliche und räumliche Koordinaten sind?

4. Das Gesetz der Kontinuität im *Mann ohne Eigenschaften*

Musils Roman lenkt die Aufmerksamkeit auf diese Frage im Besonderen, da die essayistischen Gedankengänge im Roman logischerweise nicht nach narrativen Prinzipien miteinander verbunden sind, die sukzessive Darlegung der Elemente ergibt keine echte narrative Struktur, Kausalität hat in der Verbindung der einzelnen Kapitel kaum eine Rolle. Statt einer narrativen Struktur kommt in vielen Fällen eine logische Struktur zustande: Die einzelnen Kapitel werden oft nach verschiedenen logischen Prinzipien aneinandergereiht. So werden die Kapitel 3, 4 und 5 im ersten Buch z.B. syllogistisch miteinander verbunden. Hier stellt der Erzähler zuerst zwei Menschentypen dar, den mit Eigenschaften („Auch ein Mann ohne Eigenschaften hat einen Vater mit Eigenschaften“) und den ohne Eigenschaften („Wenn es Wirklichkeitssinn gibt, muß es auch Möglichkeitssinn geben“), anschließend kommt er zur Folgerung, dass Ulrich ein Mann

10 Ein Terminus der Filmanalyse, siehe Bienk, Alice: Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse. Marburg: Schüren 2008, S. 77.

11 Dazu vor allem Kafalenos, Emma: Narrative Causalities. Columbus: Ohio State UP 2006.

ohne Eigenschaften sei und stellt ihn als solchen vor („Ulrich“¹²). Eine weitere Methode der Verbindung von Kapiteln ist der Multiperspektivismus: zwei aufeinanderfolgende Kapitel nähern sich demselben Inhalt aus verschiedenen Perspektiven an, wie z.B. im 39. („Ein Mann ohne Eigenschaften besteht aus Eigenschaften ohne Mann“) und 40. Kapitel („Ein Mann mit allen Eigenschaften, aber sie sind ihm gleichgültig“). Hier wird die Eigenschaftslosigkeit thematisiert und unterschiedliche Bedeutungsmöglichkeiten werden erwogen.

Trotz dieser Beschaffenheit des Romans, dass nämlich keine durchgehende narrative Struktur konstruiert wird und keine Handlung im traditionellen Sinne zur Darstellung kommt, hat der Leser den Eindruck, dass er mit einem Erzählkontinuum zu tun hat. Man hat den Eindruck, dass die einzelnen Essays irgendwie auf einen zeitlichen Faden geschnürt sind, also eine Art temporale Ordnung haben, dass sie innerhalb eines Raums mit klaren Konturen platziert sind, also eine räumliche Ordnung aufweisen, und dass die Figuren in einer ständigen Interaktion miteinander stehen, was den Eindruck der Kontinuität auf der Figuren-Ebene ergibt. Die einzelnen Elemente der „Handlung“ werden auf eine solche Art und Weise miteinander verknüpft, dass im Leser der Eindruck von Narrativität entsteht, obwohl wir eigentlich nur mit einer bruchstückhaften narrativen Struktur zu tun haben. Es wird eine Art Schein-Narrativität geschaffen.

Wie dies gemacht wird, wie also Musil die einzelnen Kapitel so konstruiert, dass dadurch der Eindruck von Narrativität vermittelt wird, möchte ich anhand einiger Stellen aus dem *Mann ohne Eigenschaften* zeigen. Dabei verfolge ich anhand ausgewählter Kapitelfolgen, wie eine Verbindung zwischen einzelnen Elementen geschaffen wird. Dabei konzentriere ich mich auf die Kapitelanfänge, denen in dieser Hinsicht eine Schlüsselposition zukommt.

4.1. Kapitel 14. *Jugendfreunde* und 15. *Geistiger Umsturz*

Nach den einführenden Kapiteln, in denen die Hauptfigur und der Chronotopos vorgestellt werden, werden im Kapitel 14 des ersten Buches zwei neue Figuren, die Jugendfreunde von Ulrich, Walter und Clarisse, in die erzählte Welt eingeführt. Die Funktion dieses Kapitels ist sie zu charakterisieren, was hier auch geschieht: Walter wird als ein nach den begeisterten Jugendjahren zu Mittelmäßigkeit abgesunkener Beamtentyp, Clarisse hingegen als eine ambitionierte junge Frau dargestellt. Aufgrund der Gattungskonventionen würde man erwarten, dass nach dieser Einführung ein Geschehnis dargestellt

12 Das Kapitel fängt mit dem Satz an: „Der Mann ohne Eigenschaften, von dem hier erzählt wird, hieß Ulrich [...]“ S. 18.

wird, in dem die beiden Aktanten sind; neue Figuren werden ja in eine Geschichte gewöhnlich darum eingeführt, damit sie mit ihren Handlungen die Geschichte vorwärts-treiben. In Musils Roman wird aber diese Lesererwartung enttäuscht: Im nächsten, 15. Kapitel kommt es nicht zu irgendeiner Handlung der Jugendfreunde. Stattdessen wird ein Gedankengang über die Jahrhundertwende im Allgemeinen und darüber, welche Erwartungen die Menschen damit verbinden, beschrieben, es wird also ein Essay über die emotionale Wirkung des Anfangs eines neuen Jahrhunderts eingeschoben.

Doch spürt der Leser keinen abrupten Bruch zwischen den beiden Kapiteln, die Charakterisierung der Jugendfreunde wird „sanft“ in den Essay überführt, d.h. auf der Oberfläche wird eine Verbindung zwischen den beiden Segmenten hergestellt. An das vorherige Kapitel anschließend, beginnt Musil das 15. Kapitel mit einem Satz, durch den das Zeitalter, das das eigentliche Thema des Kapitels ist, in Verbindung mit Walter gebracht wird, es wird also eine Beziehung auf der Figuren-Ebene vorgetäuscht: „Walter und er waren jung gewesen in der heute verschollenen Zeit kurz nach der letzten Jahrhundertwende, als viele Leute sich einbildeten, daß auch das Jahrhundert jung war.“ (54) Die Beziehung ist allerdings, wie gesagt, eine vorgetäuschte, d.h. sie besteht in der Tiefenstruktur der Erzählung nicht. Im ganzen Kapitel werden keine Handlungen von Walter oder Ulrich dargestellt, es werden überhaupt keine Handlungen dargestellt, stattdessen wird die Jahrhundertwende in einem kurzen Essay charakterisiert: „Das damals zu Grabe gegangene hatte sich in seiner zweiten Hälfte nicht gerade ausgezeichnet. Es war klug im Technischen, Kaufmännischen und in der Forschung gewesen, aber außerhalb dieser Brennpunkte seiner Energie war es still und verlogen wie ein Sumpf. [...]“ (54)

Am Ende des Kapitels werden die Jugendfreunde noch einmal beim Namen genannt, um den Essay über das vergangene Zeitalter in die Geschichte einzubinden, ihre Beziehung zum Zeitalter bleibt aber eine bloße lose Berührung auf der Oberflächenstruktur:

[...] Aber immerhin, wenn es [die Jahrhundertwende] auch kein geschichtliches Ereignis geworden ist, ein Ereignislein war es doch, und die beiden Freunde Walter und Ulrich hatten, als sie jung waren, gerade noch einen Schimmer davon erlebt. Durch das Gewirr von Glauben ging damals etwas hindurch, wie wenn viele Bäume sich in *einem* Wind beugen, ein Sekten- und Bessercergeist, das selige Gewissen eines Auf- und Anbruchs, eine kleine Wiedergeburt und Reformation, wie nur die besten Zeiten es kennen, und wenn man damals in die Welt eintrat, fühlte man schon an der erste Ecke den Hauch des Geistes um die Wangen. (56)

4.2. Kapitel 16. *Eine geheimnisvolle Zeitkrankheit*

Im 16. Kapitel wird der Gedankengang über die Jahrhundertwende und das neue Jahrhundert fortgeführt, mit dem einzigen Unterschied, dass hier die Ansichten nicht mehr im Modus der Nullfokalisierung, sondern aus Ulrichs Perspektive (interne Fokalisierung)

rung), quasi als Ulrichs Ansichten, dargestellt werden. Der Essay geht also weiter, doch imitiert der Anfangssatz des Kapitels eine Verbindung auf der Handlungsebene: „Da waren sie also wirklich vor gar nicht so langer Zeit zwei junge Männer gewesen [...].“ (56) Mit diesem Satz wird zwischen den zwei Kapiteln auf der Ebene der Zeit und auf der Figuren-Ebene eine Verbindung geschaffen: das Personalpronomen „sie“ nimmt auf die im vorherigen Kapitel benannten Freunde, Ulrich und Walter, Bezug und schafft dadurch Kontinuität auf der Figuren-Ebene. Der Satzteil „vor gar nicht so langer Zeit“ schafft auf der Ebene der Zeit Kontinuität. Diese Art Kontinuität ist allerdings nichts mehr als eine Schein-Kontinuität: in den zwei Kapiteln wird ja keine Handlung dargestellt, sondern zeit- und ortlose Gedankengänge werden dargelegt, wo der verbindende Satz „vor gar nicht so langer Zeit“ bloß vortäuscht, dass ein temporales Verhältnis zwischen den beiden Einheiten bestehe, um somit die Möglichkeit zu schaffen, den Text an seinen Gelenken, wie Iser sie nennt, miteinander zu verbinden. Die Verbindung allerdings, die auf eine solche Art und Weise zustande kommt, ist eine bloße Schein-Verbindung, die die Funktion hat, den Eindruck von Kontinuität zu erwecken. Die zwei Essays haben keine echte temporale Beziehung und gar keine kausale, der verbindende Satz ist nur eine leere rhetorische Formel.

Der Gedankengang wird am Ende des Kapitels mit dem vielzitierten Satz, der das Hauptattribut von Ulrich formuliert, abgeschlossen: „[...] seit langem blieb ein Hauch von Abneigung über allem liegen, was er trieb und erlebte, ein Schatten von Ohnmacht und Einsamkeit, eine universale Abneigung, zu der er die ergänzende Neigung nicht finden konnte. Es war ihm zuweilen geradeso zumute, als wäre er mit einer Begabung geboren, für die es gegenwärtig kein Ziel gab.“ (60)

Das Kapitel hat eine enge logische Beziehung zum Romanganzen, da hier das Verhältnis zwischen Ulrich und der Epoche, in der er lebt, thematisiert wird. Dieser Gedankengang hat besondere Bedeutung, wenn man ihn mit Musils Essays, vor allem mit dem Essay „Der deutsche Mensch als Symptom“ in Beziehung setzt, da hier ein Grundgedanke von Musil, der auch im Roman strukturierende Funktion hat, ausgeführt wird: Der Mensch hat keine Substanz, er besitzt nicht von sich selbst aus bestimmte Eigenschaften, sondern er ist ein leeres Gefäß, das erst durch die politisch-gesellschaftlich-kulturelle Situation, in der er lebt, seinen Charakter gewinnt. Um diesem thematisch wichtigen Kapitel auch im Erzählkontinuum einen Platz zu gewähren, stellt Musil am Anfang des Kapitels eine Beziehung zur im vorherigen Kapitel vorgestellten Figur, Walter, her, diese Beziehung hat aber auf der Tiefenstruktur keine Funktion, sie ist eine bloße rhetorische Formel um Kontinuität vorzutäuschen.

4.3. Kapitel 18. *Moosbrugger* und Kapitel 19. *Briefliche Ermahnung und Gelegenheit, Eigenschaften zu erwerben. Konkurrenz zweier Thronbesteigungen*

Ein völlig neues Thema wird im Kapitel 18 angesprochen, wo Moosbrugger, der verhaftete Sexualmörder, in die Romanwelt eingeführt wird. Die Figur hat im Roman die Funktion Anlass dazu zu geben, Ulrichs Vorstellungen über die Moral auszuführen. Er bildet einen moralischen Grenzfall, da nicht entschieden werden kann, ob er ethisch zur Verantwortung gezogen werden kann, oder aber unberechenbar ist und deshalb für seine Taten keine Verantwortung trägt. Als Paradebeispiel für die Unzulänglichkeit der institutionalisierten Gesetzgebung, die ein viel zu starres System ist um die moralische Vielfältigkeit der menschlichen Handlungen abzubilden, ist Moosbruggers Figur gut geeignet, Ulrichs (Musils) Vorstellungen über die Relativität der Moral zu veranschaulichen.

Das neue Kapitel wirft also ein völlig neues Thema auf, das auf der Handlungsebene keine Beziehung zu Walter und Clarisse und ihrem Gespräch im vorherigen Kapitel hat. Um doch eine Verbindung mit diesem zu schaffen, beginnt Musil das 18. Kapitel mit dem folgenden Satz: „Zu dieser Zeit beschäftigte der Fall Moosbrugger die Öffentlichkeit“ (67). Nach diesem einführenden Satz beginnt er in einem neuen Absatz die Geschichte von Moosbrugger zu erzählen, es gibt also keine weiteren Verbindungselemente. Das einzige Verbindungselement ist die kurze Zeitangabe „zu dieser Zeit“, die eine Art Kontinuität zwischen dem Gespräch von Walter und Ulrich und Moosbruggers Gegenwart schafft.

Genauso unorganisch wird dieses Kapitel mit dem darauf folgenden 19. Kapitel verbunden. Hier wird wieder ein neues Thema aufgeworfen: Ulrichs Vater schreibt seinem Sohn einen Brief darüber, dass er sich endlich tatkräftig verhalten, und sich den politischen Aktionen eines bestimmten Kreises anschließen soll. Der einleitende Satz des Kapitels „In solcher Weise verging die Zeit, da empfing Ulrich einen Brief seines Vaters“ (77) ist auch bloß ein lockerer Rückverweis auf eine nicht näher definierte, aber auch nicht relevante Art und Weise des Zeitvertreibs, dessen Funktion nicht in der inhaltlichen Verbindung von zwei Handlungssegmenten besteht, sondern im Erwecken des Eindrucks einer Art Kontinuität.

Die oben zitierten Kapitelanfänge sind nur einige herausgegriffene Beispiele aus dem Roman, sie demonstrieren aber die Art und Weise, wie Musil im Großteil seines Romans einzelne Kapitel, die auf der Handlungsebene miteinander nicht verbunden sind, auf der Oberfläche doch verknüpft, um Kontinuität statt Bruchstückhaftigkeit zu vermitteln. Er verwendet solch anaphorische Begriffe, die bloß durch ihre sprachliche Form einen Rückverweis auf der Ebene der Zeit, des Ortes oder der Figuren auf der Diskurs-Ebene

imitieren, wobei aber dieser Rückverweis auf der Ebene der erzählten Welt nicht funktional ist, weil die einzelnen Elemente kein kausales Verhältnis aufweisen, d.h. nicht auseinander folgen und somit keine Geschichte ergeben. Auch hier gilt also die These von Bortolussi und Dixon,¹³ nach der die Wahrnehmung des Lesers dominant durch den Diskurs und nicht durch die Geschichte gelenkt wird. Der Leser unternimmt keine Bemühungen, die Geschichte präzise zu rekonstruieren. Wenn ihm der Erzähler entsprechende Stimuli gibt, die Ereignisreihe als ein Kontinuum wahrzunehmen, so liest er auch eine Reihe von Essays wie eine Geschichte.

Dass die Wahrnehmung von Kontinuität nicht nur in Musils Roman, sondern in jedem narrativen Text auf diese Art und Weise funktioniert, belegen viele Analysen, die zeigen, dass die Angaben zum Raum oder zur Zeit in einem Erzählwerk oft keinen kohärenten Raum oder keine reale Zeit abgeben, sondern Unmöglichkeiten sind. Sie müssen aber auch keinen solchen Raum und keine solche Zeit darstellen, die aufgrund der Gesetze unserer realen Welt kohärent wären. Es genügt völlig, wenn die einzelnen Elemente so nebeneinandergestellt sind, dass sie als ein Kontinuum wahrgenommen werden können, schon erstellt der Leser das mentale Bild einer kohärenten Geschichte. Genauso wie bei der visuellen Wahrnehmung ist es auch in einem Erzählwerk nicht nötig, eine präzise Linie zu zeichnen, um eine solche zu sehen, es genügt, wie die Gestaltpsychologen festgestellt haben, wenn die Elemente auf einer Weise angeordnet sind, die das Sehen eines Kontinuums unterstützt.

Dass Musils Roman so durchsichtig von dieser Erzähltechnik Gebrauch macht, hat natürlich einen Grund, der speziell für den *Mann ohne Eigenschaften* gültig ist: Durch dieses Aufbauprinzip reflektiert Musil, wie in der Sekundärliteratur oft festgestellt wurde, die Skepsis des modernen Menschen gegenüber der rationalen Erkennbarkeit der Welt und gegenüber der Erzählbarkeit einer kohärenten, auf einen Faden aufgeschnürten Geschichte.

13 Bortolussi, Marisa / Dixon, Peter: Psychonarratology. Foundations for the Empirical Study of Literary Response. Cambridge: Cambridge Univ. Press. 2003.

Attila Bombitz

Poetik der „Entgeisterung“ Zum literarischen Werk von Robert Menasse

Doch die natürliche Vorstellung, daß ich mich an die Arbeit begeben, mich zuerst über das Wie verständigt haben mußte, hatte eine chaotische Vorstellung vom Ganzen und Furcht vor dem Scheitern in mir bewirkt. Jeder Gedanke, den ich hatte, jede Idee, die ich notierte, vermehrte nur den Wust der Einzelheiten, in denen sich keine Ordnung erblicken konnte.¹

Titel wie „sinnliche Gewissheit“, „selige Zeiten, brüchige Welt“, „Schubumkehr“, „Vertreibung aus der Hölle“, „Don Juan de la Mancha“ sind einzelne Begriffe des literarischen Werkes von Robert Menasse. Der gemeinsame Nenner seiner Werke ist der Zeitroman: In der Manier des postmodernen Realismus stellt er Lebenswelten von Protagonisten dar, deren aktuell-eigene und ehemalig-kollektive Geschichten miteinander verstrickt sind. Im Vordergrund der großen realistisch-zeitgenössischen Panoramabilder stehen monologsüchtige und narzisstische Figuren, die fixe Ideen und verstaubte Traditionen zu vertreten bzw. in deren Sackgassen zu geraten scheinen. „Entgeisterung“ ist also nicht nur eine komische Simulation des pathetischen philosophischen Begriffs von Hegel: In Menasses „Rückentwicklungsromanen“ erleben wir immer wieder eine entgegengesetzte Richtung, eine negative Entwicklungsgeschichte des Menschlichen bzw. der individuellen Schicksale. Diese Richtungssuche zieht sich durch sein ganzes Werk hindurch. Dass die geistige Arbeit der Menschheit nicht verhindern kann, tragischen – politisch-historischen wie privaten – Ereignissen entgehen zu können, ist ein purer Skandal, besser gesagt: Das ist das Komische des Tragischen. Zeitlich und örtlich ist es egal, wo sich seine Protagonisten aktuell aufhalten: Die „Entgeisterung“ wirkt, das Unwiederholbare ist immer und überall wiederholbar. Menasse nimmt die alte Tradition des Erzählens und deren Formen wieder auf. Subkategorial sind sie Bildungs-, Familien-, Geschichts- und Stadtromane. Trotz der schweren Themen sind die Situationskomik und das Anekdotische wichtig bei ihm; dialogfreudig und handlungsorientiert ist die Erzählweise; metafictional und reflektiert sind die einzelnen Erzählebenen; das Es-

1 Menasse, Robert: Sinnliche Gewissheit. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1988, S. 239.

sayistische in der Stimme des Erzählers oder Kommentators macht die Romane „ernst“ und gleichzeitig ambivalent. Wendelin Schmidt-Dengler äußert sich folgendermaßen: „Robert Menasse schreibt seine Texte mit dem sicheren Gefühl für das, was Effekt machen könnte; das ist kein negatives Kriterium vor allem dann, wenn man bedenkt, wie wenig überhaupt in der Literatur Effekt macht [...]“. ² Es ist so, dass seine Protagonisten noch einmal ein Leben führen können wie einst die Figuren Marcel Prousts, Thomas Manns oder Heimito von Doderers, nur tun sie das bereits vor den Kulissen einer „entgeisterten“, slapstickartigen Romanwelt. Diese Welt ist aber eine, die auf den Kopf gestellt ist, in der alles zitierbar ist und alles seine Kopie kennt: Das sind die Erfahrungen einer brüchigen Welt, und dazwischen zeigt sich der totale Zerfall des jeweiligen Subjekts. Roman Gilanian, Leo Singer, Judith Katz – sie sind die wichtigsten Figuren der Trilogie, die einander im brasilianischen Alltag spiegeln; Samuel Manasseh ben Israel und Viktor Abravanel – sie sind zwei Figuren zweier Epochen, die einander in der europäischen Geschichte spiegeln; Nathan, der seine Lebenslektionen über Lust und Lesen natürlich mit Don Juan und Don Quijote vermischt. Aus dieser Perspektive berichten Menasses Romane von Grenzziehungen und Überschreitungsversuchen, solange das Leben als langsames Buchstabierspiel verläuft. Aber dabei verderben diese Grenzsituationen – ihrer Unerkennbarkeit, ihrer Verstellung oder einfach nur ihrer Wiederholung wegen – die jeweiligen Lebenswelten der Protagonisten. „So macht Robert Menasse dem euphorischen geschichtlichen Fortschrittsdenken den Garaus – durch sein Konzept des ‚progressiven Rückschritts‘ bis hin zur entfalteten Totalität der Dummheit“, schreibt Sigrid Löffler. ³

Menasses systemkritischer Erzählduktus kulminiert sich in der Hypothese, der größte Irrtum der Menschheit sei die Geschichte. „Erst der Glaube, daß es eine Geschichte gebe, die ein sinnvoller Prozeß sei, der ein Ziel habe, das man erkennen und auf das man schließlich bewußt hinarbeiten könne, hat aus dem Kreislauf simplen biologischen und sozialen Lebens von Menschen auf diesem Planeten jene Abfolge von Greuel in immer neuer Qualität gemacht, die wir als ‚Geschichte‘ studieren und gleichzeitig verdrängen.“ ⁴ Die Geschichte als Erinnerung an die Lehren und Erfahrungen der Menschheit bezweifelt ihren eigenen Zustand im Gegensatz zu der europäischen ziel- und entwicklungsori-

2 Schmidt-Dengler, Wendelin: Bruchlinien II. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1990 bis 2008. Herausgegeben von Johann Sonnleitner. St. Pölten / Salzburg / Wien: Residenz Verlag 2012, S. 272.

3 Löffler, Sigrid: Literarische Flügelschläge. Laudatio anlässlich der Verleihung des Johann-Jacob-Christoph-von-Grimmelshausen-Preises 1999. In: Schörkhuber, Eva (Hg.): Was einmal wirklich war. Zum Werk von Robert Menasse. Wien: Sonderzahl 2007, S. 302-308, hier S. 308.

4 Menasse, Robert: „Geschichte“ war der größte historische Irrtum. Rede zur Eröffnung der 47. Frankfurter Buchmesse 1995. In: Stolz, Dieter (Hg.): Die Welt scheint unverbesserlich. Zu Robert Menasses „Trilogie der Entgeisterung“. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuchverlag 1997, S. 27-34, hier S. 28.

entierten Auffassung, die ihren allgemeinen Aufstieg, ihre Würdigkeit für gutes Schicksal, ihre geistige Vorrangigkeit utopisch voraussetzt. In der „Geschichte“ kommen private oder kollektive Pogrome, Genozide und Verbrechen in wahnsinnigen Ideologien verschleiert immer wieder vor. Diese wiederholen sich ständig – trotz des angeblichen aufklärerischen Impetus der ethisch orientierten Menschheitsgeschichte.

Menasse erzählt über diese ewig-humanistischen Skandale in einer Reihe von epischen Slapstick-Komödien. Mit der lockeren „Trilogie der Entgeisterung“ (*Sinnliche Gewissheit*, 1988; *Selige Zeiten, brüchige Welt*, 1991; *Schubumkehr*, 1995) übt er eine komödienhafte und satirische, aber gleichzeitig hartnäckige Kritik an den politisch-historischen Ideologien des ausgehenden 20. Jahrhunderts: Der Geist, der die Welt noch verbessern will, verwandelt seinen Glauben in bittere, mörderische Diskurse. *Die Vertreibung aus der Hölle* (2001) ist ein ironisches Ersatzbeispiel der ethisch programmierten Menschheitsgeschichte, die ihren ehrenhaften Status mehrmals verloren hatte und diese dialektische Negation epochenübergreifend aufbewahrt hatte. *Don Juan de la Mancha* (2007) berichtet über das sexuelle Leben eines lese- und schreibsüchtigen Intellektuellen in Form autobiographischer Aufzeichnungen und psychoanalytischer Farcen und zeigt Leben, Liebe und Leiden in den „seligen“ postmodernen Zeiten.

Menasses erster Roman *Sinnliche Gewissheit* (1988) stellt eine tief europäische Lebenswelt mit deutschsprachigen Nationen dar – in Brasilien. Roman Gilanian, als deutschsprachiger Lektor an der Universität Sao Paolo, berichtet hier über sein alltägliches, langweiliges Leben in erster Person Singular. Er hat bereits den Dokortitel erworben, und trotz der stark begrenzten geistigen Arbeitsmöglichkeiten in seiner österreichischen Heimat will er seine intellektuelle Tätigkeit fortsetzen. Er nimmt also die ihm angebotene Lektoratsstelle am germanistischen Lehrstuhl in Brasilien an. Roman monologisiert über die fremden Phänomene in grammatisch-kausalen Übungssätzen und erlebt dabei seine sinnliche Gewissheit. Er leidet unter dem uninteressierten Nichtstun und dem subjektlosen Dasein, das aber in kultischer Irritation auf ständige Erfüllung wartet. Der Handlungsbogen spannt sich im ständigen Wechsel von Frauennamen und Lokalen, Sex und Onanieren, G’schichtl-Erzählen. Die inneren Monologe enthalten Leidenstiraden über die Hindernisse des absoluten Geistes, systemkritische Aussagen über die Kriterien des Romanschreibens, autopoetische Reflexionen über den Mystifizierungszwang der Zufälle. Brasilien als Welt erscheint im Roman ohne Karneval- und Fußballbezüge, in der Symbiose ehemaliger österreichischer Flüchtlinge jüdischer Abstammung und Ex-Nazis wird ein neues, postmodernes Österreich in Brasilien kreiert. „(...) hier ist den Deutschsprachigen, vor allem den Österreichern möglich, sich wie daheim zu fühlen; man ist unter sich, in einer Enklave (...) man spricht Hochdeutsch mit Austriazismen versetzt, trägt Dirndl, trinkt Heurigen und pflegt ungebrochen die vertrauten Mentalitäten (...). Sie alle sind in dieser Fremde zu Hause [...]“, schreibt

Thomas Beckermann.⁵ Roman, der Protagonist, findet in der Beschäftigung mit seinem Romanentwurf die Möglichkeit eines Auswegs aus dieser existenziellen Sackgasse. Seine Lieblingsfigur in dieser Lebenssituation ist Leo Singer, der in der Bar Esperança seine Lehre über die sinnliche Gewissheit propagiert. Dieser dient ihm als Muster für seinen Roman, in dem die Schicksalsgeschichte eines Geistesmenschen mit tragischem Ausgang erzählt werden soll. Dieser Roman wird zum zweiten Roman Menasses, also Romans Roman, *Selige Zeiten, brüchige Welt*, in dem auch der allwissende Erzähler aus seinem langen Schlaf in der europäischen Moderne erweckt wird.

Selige Zeiten, brüchige Welt nimmt den Topos Leben vs. Werk als eine Kopie auf, in der sich der männliche Geist und der weibliche Körper gegenseitig bekämpfen. Der Ort ist wieder Sao Paulo, Brasilien. Im Hintergrund tut sich aber eine ganz „europäische“ Lebensgeschichte auf: Der schon bekannte Leo Singer will Körper und Geist von der Höhe des absoluten Wissens aus vereinigen; die klassische Opposition auflösen; das Werk in der Sicherheit des Lebens verwirklichen. Seine Aussagen entsprechen der geistigen Kondition, die körperliche Begierde und ihre Befriedigungen aber stehen im Stadium der sinnlichen Gewissheit. Leo Singers ewiger Kampf mit Judith Katz führt ihn zu billigen Huren und zum Alkohol. Das große Werk existiert einfach nur in seinem G'schichtl-Erzählen. Er kann weder seine Theorie in die Praxis umsetzen, noch seinen Gedanken schriftlich fixierte Form geben. Singers Zerfall ist aber auch im Körper determiniert. Er kann nicht einmal seinem eigenen Leben Form geben. Er ist überzeugt davon, dass ein Philosoph sich im Stadium des absoluten Geistes von den körperlichen Begierden befreien kann. Begierde und Lust bedeuten bei ihm erneut eine unklare geistige Vereinigung, und eben diese sture Idee wird zu seiner Lebenslüge. Er pendelt zwischen der „seligen Zeit“ und der „brüchigen Welt“ dialektisch hin und her: Als das totalitätszentrierte (nicht) selbst gemachte Werk in einer Sackgasse landet, verzichtet Leo Singer darauf und wendet sich den wesentlichen Dingen des Lebens zu. Als er jedoch am Leben scheitert, zieht er sich an seinen Schreibtisch zurück. Er ist in seine eigene Geschichte eingeschlossen und verwirklicht die Schein-Wirklichkeit der Anfangssituation: Er erkennt sein Ich-Bild weder im selbstgemachten Spiegelbild noch im wirklichen Spiegel, den Judith Katz vor ihn stellt. Leo Singer opfert Judith, das Symbol des Lebens, das Medium des großen Werkes. Seine große Tat wird durch den Mord legitimiert. Jessica Reischert schreibt: „Menasses Buch ist ein Abgesang auf Größenwahn und Allmachtsideen: Sein Un-Held Leo simuliert nur Genialität, maßt sich dabei aber ein Werk von messianischer Bedeutung an. Judith dagegen, die musische Gottheit, ist in

5 Beckermann, Thomas: Versuch, die Auslöschung eines Bildes zu beschreiben. Robert Menasses erste Romane. In: Stolz, Dieter (Hg.): Die Welt scheint unverbesserlich. Zu Robert Menasses „Trilogie der Entgeisterung“. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1997, S. 79-102, hier S. 80.

der brüchigen Welt zugrunde gegangen, ohne ihre Funktion erfüllt zu haben, denn das von ihr bewahrte Werk ist lediglich eine Kopie der selbstgefälligen Monologe Leos.“⁶ Das Werk verliert aber an Bedeutung: Nach dem Erscheinen werden nicht mehr als fünf Exemplare verkauft, so der allwissende Erzähler, der Roman Gilanian nachahmen sollte.

Roman Gilanian kehrt in *Schubumkehr* mit großen und beeindruckenden Erfahrungen aus Brasilien nach Österreich zurück – im Jahr der mitteleuropäischen politischen Wenden. Schauplatz ist das Waldviertel, die tiefste österreichische Provinz, deren kleine Gemeinde Komprecht touristisch entwickelt werden soll. Roman fällt in eine Welt zurück, familiär, sozialpolitisch und mental, die er einmal schon überwunden hatte. Er muss also wieder vor der totalen Zusammenhanglosigkeit der Welt fliehen. Mit einer Videokamera versucht er, sein Leben zu registrieren und ihm so einen Sinn zu geben. Er nimmt alles auf, aber in den Aufnahmen ist dennoch nichts Wesentliches zu sehen. Er ist trotz seiner Zielsetzung nie am richtigen Ort und nie zur richtigen Zeit. Die Geschichte kann nicht einmal technisch objektiviert werden. Informationen über die bereits thematisierten Videoaufnahmen in *Schubumkehr* bekommen wir von gestaltlosen Figuren in Form unbenannter Dialoge. Roman selbst erscheint nie in den Szenen des Films, er bildet sich nicht ab, er kann nicht evoziert werden. Deshalb gibt es nur leere Lichteffekte auf den Aufnahmen: Es gibt niemanden mehr, der zu sehen ist, aber auch niemanden, der sehen könnte. Der Grund für die Auslöschung des Subjekts ist in der pseudo-philosophischen „Entgeisterung“ zu suchen. Es wird noch immer das Ganze beansprucht, die Welt erlebt aber die letzten wahnsinnigen Stadien einer negativen Entwicklungsgeschichte, die globale Züge trägt. Roman verschwindet am Ende des Romans, er ist wieder dort angelangt, von wo er sich aufgemacht hatte: Die Heimatlosigkeit am Anfang in Brasilien und am Ende in Österreich werden übereinander kopiert. Schmidt-Dengler schreibt: „„Schubumkehr“ war als Begriff einer größeren Öffentlichkeit bekannt geworden, als im Mai 1991 ein Flugzeug der Lauda-Air über Thailand abstürzte, wobei die Ursache in der Schubumkehr lag, die sich automatisch eingeschaltet hatte; wenn dies geschähe, so müsste es, wie Lauda erklärte, alles zerreißen: Statt nach vorne, würde nun das Flugzeug in die Gegenrichtung geschleudert. Menasse meinte damals, daß dies der Begriff sei, der wie kaum ein anderer die europäische Situation nach 1989 träfe: Es würde eben alles zerrissen. *Schubumkehr* zielt, so will es der Wille des Autors mit dem Sinn fürs Epochale, auf eine Zäsur, deren Konsequenzen kaum überdacht oder bedacht worden wären.“⁷

6 Reischert, Jessica: Parodie der Muse. In: Schörkhuber, Eva (Hg.): Was einmal wirklich war. Zum Werk von Robert Menasse. Wien: Sonderzahl 2007, S. 173-187, hier S. 187.

7 Schmidt-Dengler, Wendelin: Bruchlinien II. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1990 bis 2008. Herausgegeben von Johann Sonnleitner. St. Pölten / Salzburg / Wien: Residenz Verlag 2012, S. 93.

Die Vertreibung aus der Hölle (2001) ist ein komplexer Roman, der gleichzeitig als Zeitroman und historischer Roman bezeichnet werden kann. Katarina Rohringer Vešović schreibt: „Noch stärker als in der Trilogie ‚Phänomenologie der Entgeisterung‘ ist in *Die Vertreibung aus der Hölle* die tragisch-groteske menschliche Determiniertheit durch die Geschichte präsent. Sie hat einen doppelten Sinn: die ‚innere‘, primäre Determiniertheit durch die Familiengeschichte sowie die ‚äußere‘ Determiniertheit durch die historische Verwicklung bzw. die gesellschaftlichen Verhältnisse, in denen die Protagonisten leben. Die Verflochtenheit der inneren und äußeren geschichtlichen Determiniertheit, vor allem aber die temporale Akkumulation ihrer Schichten, bedingen eine ständige Präsenz der Vergangenheit in der Gegenwart. Sie wirkt sich aus als Störfaktor in Bezug auf die Absichten, Wünsche und Pläne der individuellen Entwicklung. Die historische Verwicklung verringert das Gefühl der freien Bestimmung über das eigene Leben auf ein Minimum.“⁸ Der erste Erzählstrang stellt die spanische Inquisition des 17. Jahrhunderts und die Vertreibung der portugiesischen Juden aus ihrer von ihnen als paradiesisch empfundenen Heimat dar, während der zweite Österreich aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zeigt. Die Geschichte wiederholt sich: Der Völkermord im Namen der katholischen Kirche und der Holocaust nach der arischen Rassenlehre beruhen auf der gleichen banalen und bösen menschlichen Berechnung. Man könnte weitere frühere und spätere „historische Beispiele“ miteinander verbinden, die die sogenannte Ziel- und Entwicklungsorientierung ignorieren. Menasse lässt eine historisch fundierte christlich-katholische Wahnsinnsideologie in einer wahren, biografisch untermauerten Schicksalsgeschichte und eine zeitgenössische linksliberale Karriere eines Historikers parallel laufen. Der Hauptprotagonist der Geschichte des 17. Jahrhunderts ist Samuel Manasseh ben Israel, Rabbi und Lehrer des Philosophen Spinoza, der als Kind Manoel aus der portugiesischen Hölle nach Amsterdam flüchtete. Die Geschichte des 20. Jahrhunderts beschreibt das Leben des verfolgten, heimatlosen Viktor Abravanel, der die Nummern der ehemaligen Nazi-Parteibücher seiner Lehrer anlässlich des fünfundzwanzigsten Maturatreffens aufdeckt. Die Erinnerungen aus Abravanel's Kindheit, aus seinen Schuljahren und seinem Geschichtsstudium sind mit den Ereignissen dieser einzigen Nacht verknüpft. Wie für einen handlungsorientierten Roman passend, zeigen sich zahlreiche gemeinsame Motive in den zwei zeitlich weit auseinanderliegenden Handlungen, die zugleich unterschiedliche Geschichtsgestalten beschreiben. Manasseh kommt auf die Welt am Tag, als seine Familie zum ersten Mal vor der Inquisition aus Lissabon fliehen muss. Abravanel kommt auf die Welt am Tag

8 Rohringer Vešović, Katarina: Geschichte ist eine irre Komödie. In: Schörkhuber, Eva (Hg.): Was einmal wirklich war. Zum Werk von Robert Menasse. Wien: Sonderzahl 2007, S.53-82, hier S. 56-57.

der Ausrufung der Zweiten Republik in Österreich. Der eine geht durch Höllen und gelangt immer wieder in eine neue Hölle: Manasseh, als anerkannter Rabbi des holländischen Neu-Jerusalem, erlebt sein neues Leben erneut wie die Hölle. Hinter dem anderen liegen zahlreiche unbekannte, unterdrückte, aber jahrhundertealte Höllen. Der ehemalige Manasseh wird Schriftgelehrter, Politiker und Lehrer, der gegenwärtige Ab-ravanel ist dabei eine bekannte, sich wiederholende Figur im Werk von Menasse, die ein im Grunde genommen in Aussagen existierender Mann ohne Eigenschaften ist, und die die großen Ereignisse des Lebens aus Feigheit, Unverständnis oder Dummheit verpasst. Sie teilen ein epochenübergreifendes gemeinsames Schicksal: Unvorbereitet begegnen beide Hauptfiguren der Zugehörigkeitspflicht zum Judentum, die von anderen geregelt und dementsprechend vorgeschrieben wird. Jemand will vergessen und kann es nicht, jemand will sich erinnern und erinnert sich nicht. Es gibt keinen Anfang in der „Geschichte“, alles ist nur eine Fortsetzung von etwas Vorhergegangenen.

Die europäische Neuzeit kennt zwei mythische Charaktere, die weltliterarisch als wandernde und epochenübergreifende Figuren gelten. Don Juan und Don Quixote bzw. ihre ideologischen Erbschaften werden von Menasse simuliert. Endergebnis und Kopie bilden eine Mischung namens *Don Juan de la Mancha*, dessen Lebensgeschichte, besser gesagt sexuell-intellektuelle Entwicklungsgeschichte, vom letzten „entgeisterten“ Stadium der Unlust her erzählt wird. Menasses Protagonist heißt Nathan, der anscheinend nicht weise ist: Er ist ein späterer Neffe des Don Quixote, der nicht mehr auf ritterlichen, sondern von den Medien beeinflussten Idealen besteht. Er ist auch kein Don Juan im wahren Sinne des Wortes: Nathan ist ein sexsüchtiger Typ, der die Lust im Laufe seiner erotomanischen Heldentaten einfach verliert. Menasse stellt die Erziehung bzw. Rückentwicklungsgeschichte der Lust eines intellektuellen Tolpatschs unserer Zeit in sexual- und psychoanalytisch simulierter Stilübung dar. Die späten 1960er Jahre inkl. Studentenrevolte bilden den privaten historischen Hintergrund: Die ehemaligen Lebenssüchte werden in ironisches Licht gestellt. Klaus Zeyringer schreibt: „Robert Menasse orientiert sich an Erzähltraditionen und Gesellschaftsanalyse, am notwendig Sagbaren und an nötigen Auslassungen, an Beschreibung im Indirekten und an Reflexion der Beschreibung. In einer Verknüpfung narrativer, auch anekdotischer und essayistischer Elemente, in subtilem bis kalauerndem Witz schafft er eine Prosa, die den Kalauer ebenso in die Handlung einzubeziehen versteht wie die Erziehung (der Beschreibung) der Lust.“⁹

Das Werk Robert Menasses hat sich in der sprachlich-poetischen Welterschaffung einen besonders hohen gesellschafts- wie literaturkritischen Rang erobert. Es kann vor

9 Zeyringer, Klaus: Österreichische Literatur seit 1945. Überblicke, Einschnitte, Wegmarken. 2., erweiterte Ausgabe. Innsbruck: Haymon 2001, S. 442.

einem gemeinsamen Hintergrund untersucht werden, der multikulturell und mehrsprachig, aber auch mit geschichtlichem und kulturellem Erbe belastet ist: Mit einem Wort „europäisch“. Und dieses „Europäische“ zeigt sich im Zerfall der Traditionen, in der existentiellen Gefährdung des Aus-der-Welt-geschafft-Seins und in der Vermittlung von Entsubjektivierungsprozessen. Aktuell wird bereits danach gefragt, wie Menasse seinen schon vor langen Jahren gefassten Plan in die Tat umsetzen kann: Sein „gesamteuropäischer“ Roman *Die Hauptstadt* (2017) soll ein vielversprechendes Werk sein, das als Zeitroman die Alltagswelt der Brüsseler Landesboten beschreibt. Man sieht: Menasses Werk nimmt die aktuellen theoretischen Diskurse der Welt zur Kenntnis, ahmt ihr Dasein aber nicht nach, sondern hat ihre bisher erworbenen Erfahrungen schon hinter sich. Der Autor wie der Leser vergräbt sich in die verstörende Geschichte. Menasse erzählt die Welt auch in ihrer Brüchigkeit, während er die Grenze zwischen dem Ich und der Welt aufgrund der Erfahrungen aus der Geschichte kontinuierlich und willkürlich versetzt, um schwebende, über Österreich geschriebene und allgemeingültige „europäische“ Romane des 20. und 21. Jahrhunderts abstrahieren zu können. *Die Hauptstadt* scheint ein neuer Versuch zu sein, die supranationale Vorstellung eines friedlichen und gemeinsamen Europa-Projektes im Laufe der Zeit zu „entgeistern“. À suivre.

Szilvia Ritz

Der Reiz der Beschränktheit Die Umwandlung der Struktur des klassischen Kriminalromans bei Wolf Haas

Mordverdacht in Mariazell: Leiche im Keller
einbetoniert
(Kleine Zeitung)

„daß für einen Schriftsteller heute das wirkliche
Problem darin besteht, wie er es vermeidet,
einen Kriminalroman zu schreiben, während er
es dem Anschein nach tut.“
(Raymond Chandler)

1.

Es ist vielleicht keine Übertreibung zu behaupten, dass Detektiv- und Kriminalromane weltweit zu den meistgelesenen und beliebtesten Büchern gehören. Umso mehr überrascht die Tatsache, dass im deutschsprachigen Raum bis lange nach dem Zweiten Weltkrieg vor allem Übersetzungen angelsächsischer oder skandinavischer Werke Verbreitung fanden, weil die Gattung im literarischen Diskurs der 1910er und 1920er Jahre dort als Schundliteratur abgetan wurde, und sich auch keine angesehenen Autoren von Kriminalroman-Reihen wie in der englischsprachigen Literatur etwa Arthur Conan Doyle, Agatha Christie sowie die Amerikaner Dashiell Hammett und Raymond Chandler, etablieren konnten.¹ Arlene A. Teraoka zitiert in ihrem Artikel deutsche Kritiker, die das Fehlen von hard-boiled-Detektivromanen beklagen und den lang ersehnten, deutschen Durchbruch im Genre 1987 mit dem Auftritt des türkisch-deutschen Privatdetektivs Kemal Kayankaya von Jakob Arjouni feierten.² Davor war die Gattung in Deutschland vor allem durch den Fernsehkrimi vertreten, in dem biedere Beamten wie „Derrick“ oder vor ihm der „Kommissar“ überwiegend gewaltlos und pflichtbewusst ermittelten. Im Gegensatz zu diesem Ermittlertyp kämpft der amerikanische hard-boiled Privatdetektiv meist als einsamer Held gegen das Verbrechen in einer korruptierten Gesellschaft. Er

1 Vgl. Karolle-Berg, Julia: The Case of the Missing Literary Tradition. Reassessing Four Assumptions of Crime and Detective Novels in the German-Speaking World (1900-1933). In: Monatshefte, 107 / 3, (2015), hier S. 438f.

2 Teraoka, Arlene A.: Detecting Ethnicity: Jakob Arjouni and the Case of the Missing German Detective Novel. In: The German Quarterly, 72 / 3 (1999), S. 265-289, hier S. 265.

bewegt sich außerhalb der Beamtenhierarchie und gehört nicht zur staatlichen Exekutive. Die Einsamkeit und der Individualismus des Detektivs sind in der europäischen literarischen Tradition weniger verwurzelt, in der die Aufklärung eines Verbrechens viel eher als kollektiver Akt aufgefasst wird. Dem amerikanischen Detektiv-Typus werden heldenhafte Züge verliehen, die sich bei einigen Vertretern wie etwa Mickey Spillanes Mike Hammer jedoch durch die enorme Trivialisierung zu negativen Eigenschaften wie Rassismus, Misogynie und Homophobie deformieren und der Detektiv, wie George Grella formuliert, zum „totalitarian moral policeman“ und „the new superman, a plain-clothes Nazi“ verkommt.³ In Letzterem sieht Teraoka einen triftigen Grund für die Abwesenheit der hard-boiled Detektivfigur in der deutschen Nachkriegsliteratur.⁴

Wie mehrfach gezeigt wurde, besteht ein Zusammenhang zwischen der amerikanischen Literatur der 1930er und 1940er Jahre, in der häufig der outlaw zum Helden aufsteigt und der hard-boiled-Kriminalliteratur, in welcher der abgehärtete Detektiv sich in einer existentiellen Krise befindet und dem Tod gelassen ins Auge schaut.⁵ Hard-boiled-Literatur reflektiert auf die gesellschaftlichen Veränderungen im Amerika des 20. Jahrhunderts, die die Entfremdung und Vereinsamung des Individuums und die Fragmentierung der Gesellschaft zur Folge hatten.⁶ Jopi Nyman argumentiert in seinem Buch über amerikanische hard-boiled-Literatur für deren Revision unter dem Aspekt, dass die negative Lebensanschauung die einzig verbleibende Perspektive ist in einer Welt, deren positive Werte und traditionelle Ideologien nicht mehr existieren. „[T]he negative vision of life is very often given as the only remaining possibility in a world where positive values and traditional ideologies have lost their meaning.“⁷ Ein Merkmal der hard-boiled-Literatur ist die Mischung von romantischen und anti-romantischen Elementen, von Subjektivität und Objektivität, so Nyman weiter, und führt Raymond Chandlers Philip Marlowe als Beispiel an. Mit Marlowes Figur stelle Chandler eine Position dar, die auf den Verlust der Ordnung mit Ekel und Teilnahmslosigkeit reagiert, „whose own values are defined by his rejection of a social world as a hostile and corrupt unit“.⁸ Ergänzt werden muss diese Feststellung damit, dass Chandlers Detektivfigur, wie Csaba Horváth ausführt, manchmal eigenartigen, aber dennoch existierenden Moralsetzen folgt, während die soziale Gemeinschaft, in der sie sich bewegt, diesen Gesetzen

3 Zit. nach: Teraoka, S. 267.

4 Ebd.

5 Vgl. Rühl, Christina: Jenseits von Schuld und Sühne. Literatursoziologisch-kriminalistische Aspekte ausgewählter Kriminalliteratur, S. 196. <http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2011/7956/> [28.08.2017]

6 Vgl. Nyman, Jopi: Men, Alone: Masculinity, Individualism, and Hard-boiled Fiction. Amsterdam – Atlanta GA: Rodopi 1997, S. 4.

7 Ebd., S. 4f.

8 Knight, Stephen: Form and Ideology in Crime Fiction. London: Macmillan 1980, S. 138, zit. nach Nyman, S. 5.

zugunsten der Etikette der Gewöhnung eine Absage erteilt hat.⁹ Chandler äußerte sich dazu in einem Brief: „P. Marlowe hat soviel soziales Gewissen wie ein Pferd. Er hat ein persönliches Gewissen, was eine völlig andere Sache ist.“¹⁰

Die hard-boiled-Kriminalliteratur entstand als Antwort auf die Unhaltbarkeit der „überschaubaren ‚Modellwelt‘ der britischen Mittel- und Oberschichten aus der Zeit um die Jahrhundertwende“.¹¹ Raymond Chandlers Kritik zielte auf die Typenhaftigkeit der klassischen „Whodunits“, in denen die Individualität der Personen verschwindet. Er bemängelte, dass der Leser „Marionetten, Liebende[n] aus Pappe, Schurken aus Papiermaché und Detektive[n] von ebenso erlauchter wie lächerlicher Adeligkeit“ begegne.¹² Stattdessen rückte Chandler exaktere Beobachtungen und eine genauere Sprache in den Vordergrund, weil er davon überzeugt war, dass Gefühl erst durch Charakterzeichnung bzw. Dialog, Beschreibung und Stil entstehen kann.¹³

Im Gegensatz zum klassischen Kriminalroman, in dem die Spannung sich in erster Linie aus der Lösung des Rätsels ergibt, also aus der Beantwortung der Frage „Whodunit?“, basiert sie in der hard-boiled-Literatur vor allem auf der Handlung. Da der Akzent hier weniger auf der Aufklärung des Verbrechens liegt, als vielmehr auf der Darstellung sozialer Probleme, in den 1920er und 1930er Jahren etwa der Korruption der Gesellschaft, schwindet zunehmend auch das Happyend. Immer öfter müssen die Detektive – und mit ihnen die Leser – erleben, dass die Schuldigen ihre gerechte Strafe nicht erhalten. Statt Idealfälle zu kreieren, bleiben die hard-boiled-Kriminalromane damit eindeutig dem Realismus verpflichtet. Ira Tschimmel stellt diesbezüglich fest, dass ein Happyend in einer immer wieder von Mord aufgewühlten Gesellschaft eine „Absurdität“ wäre.¹⁴

Die hard-boiled-Kriminalliteratur erschien also mit erheblicher Verspätung im deutschsprachigen Raum, genießt aber seither ungebrochene Popularität. Mit den Brenner-Romanen des österreichischen Autors Wolf Haas schaffte diese Form des Detektivromans sogar den Sprung über die Sprach- und Genrengrenze hinaus und repräsentiert eine literarisierte und erneuerte Form des Kriminalromans. Das beweisen auch die zahlreichen Literaturpreise, die der Autor für sein Werk erhielt, zuletzt den Österreichischen

9 Vgl. Horváth, Csaba: Kinek a tekintete előtt? [Vor wessen Blick?] In: Vallás és művészet. [Religion und Kunst] Hrsg. v. Sepsi, Enikő / Lovász, Irén / Kiss, Gabriella / Faludy, Judit. Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem – L'Harmattan 2016, S. 681-689, hier S. 686.

10 Gardiner, Dorothy / Walker, Katherine Sorley (Hgg.): Chandler über Chandler. Briefe, Aufsätze, Fragmente. Übers. v. Wilm W. Elwenspoek. Frankfurt am Main / Berlin: Ullstein 1965, S. 154.

11 Zwaenpoel, Tom: Dem guten Wahrheitsfinder auf der Spur. Das populäre Krimigenre in der Literatur und im ZDF-Fernsehen. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 49.

12 Zit. nach Zwaenpoel, S. 103.

13 Vgl. Zwaenpoel, S. 50.

14 Tschimmel, Ira: Kriminalroman und Gesellschaftsdarstellung. Eine vergleichende Untersuchung zu Werken von Christie, Simenon, Dürrenmatt und Capote. Bonn: Bouvier Verlag 1979, S. 167. Zit. nach Zwaenpoel, S. 110.

Kunstpreis für Literatur, dessen Verleihung die Jury damit begründete, dass es Haas gelungen sei, „Verfahren der Avantgarde und der experimentellen Literatur bei einer breiten Leserschaft populär zu machen. So gesehen lässt sich Haas’ Schaffen tatsächlich als genuine Pop(ulär)-Literatur verstehen“.¹⁵ Als Vorläufer und Vorbild der Genreerneuerung ist Raymond Chandler zu nennen, auf dessen Philip Marlowe die Figur Simon Brenner unverkennbar Bezug nimmt. Im Folgenden werden jene Elemente untersucht, die Haas’ Romane von den trivialen Vertretern der Gattung unterscheiden und sie in der Tradition der europäischen Literatur verorten.

2.

Simon Brenner, der Ex-Polizist, ist eine Figur, die kaum Ähnlichkeiten mit klassischen Detektiven wie Sherlock Holmes, Miss Marple oder Hercule Poirot aufweist. Er ist zwar ein Eigenbrötler, aber ohne Genialität: Er kann weder die Asche über hundert verschiedener Zigarrensorten auseinanderhalten oder durch Logik den Mörder überführen, noch eine Analogie zwischen belanglos erscheinenden Beobachtungen der dörflichen Umgebung und aktuellen Mordfällen herstellen und so den Fall aufklären; weiter besitzt er keine kleinen grauen Gehirnzellen, die jedes Rätsel zu lösen im Stande wären. Brenner hat die heldenhaften Züge eines gegen das Verbrechen kämpfenden Helden bereits verloren und trägt diese nur noch als Erinnerung an vergangene Zeiten in sich. Diese Figur gehört einer anderen Epoche an, deren Werte, wie oben erwähnt, nicht mehr auf gesellschaftlichem Konsens beruhen, weshalb sie auch ihre Verbindlichkeit eingebüßt haben.

Diese, durch die amerikanischen hard-boiled Krimis vermittelte, Ende des 20., Anfang des 21. Jahrhunderts bei weitem nicht mehr so neue Welt wird, freilich den heutigen sozialen Phänomenen und Problemen angepasst, in den Romanen von Wolf Haas heraufbeschworen. Das geschieht mit deutlichem Verweis auf Raymond Chandler, denn neben den charakterlichen Ähnlichkeiten zeigt auch die Handlung ein wiederkehrendes Schema, wobei der Begriff des „sekundären Geheimnisses“¹⁶ um einen zusätzlichen Aspekt erweitert wurde: Es geht nicht mehr bloß darum, dass im Laufe der Ermittlung bei jedem Verdächtigen oder Beteiligten bis dahin verheimlichte Fakten ans Tageslicht kommen und dann nicht mehr rückgängig gemacht werden können, sondern darum, dass der Detektiv für eine Arbeit angeheuert wird, die erst später zum eigentlichen Verbrechen hin-

15 Karl Ove Knausgård erhält Staatspreis für Europäische Literatur. Wolf Haas erhält daneben den Österreichischen Kunstpreis für Literatur. In: Der Standard, 23.04.2017 <http://derstandard.at/2000056379961/Karl-Ove-Knausgard-erhaelt-Staatspreis-fuer-Europaeische-Literatur> [25.08.2017]

16 Nusser, Peter: Der Kriminalroman. 4. aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart / Weimar: Metzler 2009, S. 38.

führt. Dem wahren Verbrechen begegnet der Detektiv sozusagen zufällig, zunächst verbindet er die Fälle nicht, sondern beginnt unabhängig von seinem ursprünglichen Auftrag auch in eine andere, eine zweite Richtung zu ermitteln. Um die Geschichte strukturell abzurunden, ergeben sich allmählich Zusammenhänge zwischen den beiden Fällen, von denen schließlich der zweite der eigentliche Auslöser des ersten Verbrechens war.

Im Gegensatz zu Philip Marlowe, dessen Ermittlung am Ende ein eindeutiges Ergebnis liefert, stolpert Brenner nicht nur durch Zufall über die Verbrechen, sondern auch über die Lösungen. Seine Arbeit gleicht nicht dem gewohnten Ermittlungsprozess eines literarischen Detektivs. Während Marlowe zwar Eigenschaften mit dem österreichischen Detektiv teilt, wie das Beibehalten des moralischen Anspruchs in einer korrupten Welt, die Verachtung der oberen Klassen wegen deren Verlogenheit, sowie ein Dasein als Versager, weil er kein Geld, kein schickes Büro, nicht einmal ein elegantes Schild hat, dafür aber ein „Mann von Ehre“ ist¹⁷, ist Brenners Charakter zudem durchweg ironisch gezeichnet. Er ist eine absolut durchschnittliche Figur, die weder eine eigene Methode besitzt, noch besondere intellektuelle Fähigkeiten hat. Wenn er ein Verbrechen aufklärt, erfolgt das oft ungewollt bzw. über Assoziationen, herbeigeführt durch Songtexte, Musik, Aufschriften/Inschriften (z.B. Tätowierungen in *Brennerova*) oder besondere Sprechweisen, die zu weiteren sprachlichen Assoziationen führen, wie der Sprachfehler des Präfekten in *Silentium!*: „Aber irgendwo da ganz hinten muß ich es schon besser gewußt haben, weil ich die ganze Zeit über irgendwelche Buchstaben stolpere, seit ich in Salzburg bin.“¹⁸ (S, S. 147) Brenners Art zu ermitteln, beschreibt folgendes Zitat, in dem er mit Tischfußballmännchen verglichen wird:

Er hat mit den blauen Männern gespielt, weil auf dieser Seite der Ballschlitze war, und die roten Männer sind herrenlos in der Gegend herumgestanden. Nur wenn der Brenner einen von ihnen angeschossen hat, haben sie sich sinnlos in der Luft gedreht wie ein Detektiv, der keinen Plan hat und nur hin und wieder von einem Denkstoß gebeutelt wird. (S, S. 156)

oder an einer anderen Stelle:

Oft hat er eine Melodie tagelang nicht mehr aus dem Kopf gekriegt. Und interessant, wenn er sich dann überlegt hat, was er da eigentlich die ganze Zeit pfeift, hat der Text oft genau gepaßt, praktisch unbewußter Kommentar zu seiner jeweiligen Situation. So manchen Fall hätte er sogar schon viel früher gelöst, wenn er rechtzeitig darauf geachtet hätte, was ihm sein Unbewußtes da eigentlich zwitschert. (S, S. 73)

- 17 Vgl. Zwaenpoel, S. 124. Chandler formuliert in einem Brief an Dale Warren: „P. Marlowe und ich verabscheuen die oberen Klassen nicht, weil sie täglich baden und Geld haben; wir verabscheuen sie, weil sie verlogen sind.“ Gardiner / Walker, Chandler über Chandler, S. 154.
- 18 Die Zitate aus den Romanen werden abgekürzt und mit der Seitenzahl im laufenden Text angeführt. Die Abkürzungen lauten wie folgt: *Silentium!* = S; *Brennerova* = B; *Das ewige Leben* = DeL.

Nichtsdestotrotz hinterließen die neunzehn Jahre Polizeiarbeit ihre Spuren in Brenner, worauf im Roman immer wieder ironisch hingewiesen wird. Muss er etwa mit einem auf Bewährung freigelassenen Sträfling den richtigen Ton treffen, spricht er automatisch wie ein Polizist. Einen Kriminellen erkennt er an bestimmten Merkmalen: „Wenn die fiese Visage zusammenkommt mit dem speziellen Muskelaufbau, den du nur von den Klimmzügen an einer Zellentür kriegst, dann weißt du als erfahrener Kripomann, dass du nicht den Radwegbeauftragten der Stadt Wien vor dir hast.“ (B, S. 109) Will er die Witwe eines Verstorbenen befragen, fehlt ihm das nötige Mitgefühl und er wird schnell taktlos. Schwebt er aber in Lebensgefahr, aktivieren sich sofort vergessen geglaubte, eingebrillte Selbstschutzmechanismen. Das ist ein erzähltechnischer Griff, den Haas in allen Brenner-Romanen anwendet und der zum Markenzeichen dieser Texte wird. Gerade durch wiederkehrende Hinweise auf Brenners Erfahrung als Kriminalpolizist und seine darauf folgende Unbedarftheit in konkreten Situationen wird die Ironie der Narration vertieft. Was die Ermittlung aber besonders mühselig macht, ist Brenners Kommunikationsweise, die nicht der Gegenwart angepasst ist, nicht dem aktuellen allgemeinen Umgangston entspricht und den Zugang zu wertvoller Information erschwert, weil sie häufig zu Beleidigung, Missverständnis und daraus resultierender Fehlinterpretation führt.¹⁹ Das macht zugleich seine Isolation deutlich, die im Verlauf der Serie, mit zunehmendem Alter immer größer wird.

Eine weitere Parallele zwischen Philip Marlowe und Simon Brenner und damit ein weiteres Kennzeichen des Anti-Kriminalromans ist die fehlende Erleichterung nach dem Abschluss der Ermittlungsarbeit. Die Spielregeln des klassischen Kriminalromans verlangen die Wiederherstellung der verletzten Ordnung der Welt, um dem Leser das Gefühl zu vermitteln, dass – wie im Märchen – das Gute am Ende triumphiert. Schon Chandlers Romane aus den 1920er und 1930er Jahren widersetzen sich dieser Forderung und demonstrieren, dass eine früher angenommene Ordnung längst nicht mehr existiert, folglich kann sie auch nicht wieder hergestellt werden. Haas fügt sich in diese Tradition der hard-boiled Kriminalliteratur, wenn Brenner die Wahrheit schließlich ohne Konsequenzen enthüllt, weil der oder die Täter ihre Strafe nicht erhalten, sondern es wird, um den Anschein der Moral zu wahren, lieber alles unter den Teppich gekehrt. Die Erfahrung des Detektivs ist, dass er für die Aufklärung des Falles zwar entlohnt,

19 In Bezug auf Alfred Komareks Polt-Serie stellt Thomas Kniesche fest, dass Simon Polt seinen Dienst bei der Polizei schließlich quittiert, weil er und seine Ermittlungsarbeit einer vormodernen Zeit angehören und Letztere nur so lange funktioniert, so lange die Struktur des Verbrechens der vormodernen Welt entspricht. Diese Einsicht gilt auch für Simon Brenner, der gerade wegen seiner unmodernen Art viele Tiefschläge einstecken muss. Vgl. Kniesche, Thomas: Gär-gas. Die Kriminalromane von Alfred Komarek. In: *The German Quarterly* 79 / 2 (2006), S.211-233, hier S. 219.

<http://www.jstor.org/stable/27675919> [25.04.2017]

zugleich aber des positiven Gefühls beraubt wird, für Gerechtigkeit gesorgt zu haben. „Die gescheiterten Detektive vermitteln das Gefühl der metaphysischen Leere – einzig relevant ist die Oberfläche der Erscheinungen, welche verspielt und sinnlos die Existenz der Menschen bedrohen.“²⁰ Als ein wichtiges Element der modernen Kriminalliteratur betrachtet Gilles Deleuze, dass sowohl seitens der Polizei als auch seitens der Verbrecher Fehler begangen werden, die zu Verlusten führen. Die Verluste seien aber keineswegs der Preis für die Wahrheit, vielmehr dienten sie der Herstellung eines Gleichgewichts, das der Gesellschaft erlaubt, „at the limits of cynism“²¹, zu verstecken, was sie verstecken will und hervorzukehren, was sie hervorkehren will. Dadurch zeigt sich die Gesellschaft „at the heights of its power of falsehood“.²² Der konditionierte Leser von Kriminalromanen erwartet demgegenüber genregemäß einen guten Ausgang und die Wiederherstellung des verlorenen Gleichgewichts. Viele Kritiker sehen die Popularität von Kriminalromanen gerade in dieser Komponente: Der Leser will Gerechtigkeit und damit Sicherheit, die ihm am Ende auch geliefert wird. In diesem Sinne widersetzen sich die Romane Wolf Haas’ der Lesererwartung und enden mit der beunruhigenden Erkenntnis, dass alle Mühe des Detektivs eigentlich umsonst war, weil das Böse nicht aus der Welt zu schaffen ist.²³ Brenner selbst scheint dies einzusehen, wenn er in *Silentium!* die Folgen seiner Ermittlung lapidar zusammenfasst:

„Was wird jetzt eigentlich aus dem Fräulein Schuh?“

„Für das bißchen Zuhälterei wird sie nicht viel kassieren. Der Anwalt wird die ganzen Sünden auf ihren Sohn schieben.“

„Und was wird aus dem Schorn?“

„Bischof“, hat der Brenner müde gesagt. (S, S. 189)

Die von Brenner vertretene Moral läuft auf der Oberfläche den allgemein akzeptierten Moralvorstellungen der „besseren Gesellschaft“ zuwider. Seine Lebensweise, sein Bekanntenkreis und seine Gewohnheiten lokalisieren ihn in der gesellschaftlichen Hie-

20 Bremer, Alida: Kriminalistische Dekonstruktion: zur Poetik der postmodernen Kriminalromane. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 13.

21 Deleuze, Gilles: The Philosophy of Crime Novels. In: Ders.: Desert Islands and Other Texts 1953-1974. Paris-Los Angeles-New York: Semiotext(e) 2004, 81-85, hier S. 83.

22 Ebd.

23 Ein weiterer Grund für die Unzufriedenheit mancher Leser ist die Konzentration auf die Sprache auf Kosten der Handlung, wobei Haas gerade auf der sprachlichen und nicht auf der Handlungsebene mit der Aufrechterhaltung der Spannung spielt: „Es ist das Spiel mit dem Interesse, das mich vor allem interessiert. Wie weit kann ich den Leser noch ärgern, ab wann muss ich ihm wieder entgegenkommen. Das ist wie beim Fischen. [...] Irgendwann wird der Fisch müde, und man hat ihn. Wenn man Glück hat. Es ist eigentlich eine Verführungssituation.“ Zit. nach: Nindl, Sigrid: „Jetzt wird schon wieder was analysiert...“. Der Linguist Wolf Haas und sein kriminalliterarisches Experiment. In: Dannerer, Monika [u.a.] (Hgg): Gesprochen – geschrieben – gedichtet. Variation und Transformation von Sprache. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2009, S. 103-115, hier S. 105.

rarchie meistens in einer niedrigeren Position, als die seiner Auftraggeber. Dennoch erweisen sich Brenners Laster im Endeffekt als wesentlich geringer und harmloser, als die Verbrechen, die sich hinter der bürgerlichen Fassade offenbaren. Seine fast kriminelle Vergangenheit (ein fehlgeschlagener Bankraubversuch von Polizeischülern in der Faschingszeit) oder sein Alkohol- und gelegentlicher Marihuanakonsum lassen sich in der Schwere nicht mit dem Frauenhandel hinter den Kulissen der Salzburger Festspiele, mit der Tote fordernden Korruption in der Baubranche oder mit der stillschweigenden staatlichen Unterstützung der Prostitution vergleichen. Brenners Laster sind höchstens selbstzerstörerisch, richten sich aber niemals gegen andere. Die Amoralität der ihn umgebenden Welt besteht nicht nur im Verüben von Verbrechen, sondern ebenso in der Beihilfe zu deren Totschweigen. Am Ende seiner Ermittlungen läuft Brenner, wenn er die Wahrheit ans Licht bringen will, schließlich immer gegen eine Wand des Schweigens.

Der Grund, warum die Brenner-Romane nicht mit dem eindeutigen Erfolg des Detektivs enden können ist, dass die für ihn gültigen Normen und Werte mit denen der heutigen Welt nicht mehr kompatibel sind. Die häufige Erwähnung der 1960er Jahre, die Hinweise auf die Musik von Jimmy Hendrix und nicht zuletzt die vielen Erinnerungen an die Polizeischule zeigen, dass Brenner in einer anderen Zeit lebt als seine Auftraggeber. Immer wieder erzählt der Narrator anekdotenhafte Geschichten aus Brenners Jugend, wodurch Vergangenheit und Gegenwart aufeinanderprallen. Die Welt der Vergangenheit scheint noch in Ordnung gewesen zu sein, davon zeugen die Geschichten über Freundschaft und Zusammenhalt, die Brenner als Teil eines Kollektivs zeigen, das dem Individuum durch eindeutige Strukturen Sicherheit bot. Ironisch ist freilich, dass ausgerechnet die nach militärischem Vorbild organisierte Polizeischule mit ihren eigenen Gesetzen nostalgisch verklärt wird. Für Brenner scheint diese Phase seines Lebens wie die Zeit in einer Schule für angehende Ritter gewesen zu sein. Die Ironie wird weiter verstärkt durch eingefügte Kommentare, die darauf schließen lassen, dass die Jahre bei der Polizei doch nicht nur unbeschwertes Glück und Freundschaft mit sich brachten. Als Beispiel stehe die Bemerkung in *Silentium!*, dass Brenners Abschiedsgeschenk von seinen Kollegen eine japanische Digitaluhr mit Weckfunktion war. Als der Leser schon geneigt ist, anzunehmen, dass Brenner ein allseits geschätztes Mitglied der Gemeinschaft war und deshalb beschenkt wurde, erfährt er, wie es dazu kam: „Weil da haben alle ein bißchen zusammengelegt, der eine drei Schilling, der andere fünf Schilling, je nach Sympathie, und ist eine schöne Digitaluhr zusammengekommen.“ (S, S. 67) Dieser Satz relativiert schnell die Vorstellung von einer durchwegs positiven Vergangenheit. Trotzdem bedeutet der Abschied von der Polizei einen Bruch, weil er für ihn das Ende der von der Gemeinschaft garantierten Sicherheit und den sozialen Abstieg einläutete. Letzterer manifestiert sich auf der materiellen Ebene etwa im Verlust der günstigen Dienstwoh-

nung und mangels eines regelmäßigen Einkommens, in der Annahme von diversen Gelegenheitsarbeiten (Chauffeur, Kaufhausdetektiv, Rettungsfahrer).

Das nicht mehr tragische, sondern nur noch klägliche Scheitern des Detektivs ist also aufgrund seiner Absonderung von der Welt, in der er ermittelt, vorprogrammiert. Sein Begriff von Verbrechen und Wahrheit sowie seine Wertvorstellungen decken sich nicht mit denen der Anderen. Die vom Großvater und von der Polizeischule mitgebrachten Lebensweisheiten und Ordnungsmuster funktionieren nicht mehr, denn die Welt ist am etwas langsamen Detektiv mit dem Dickschädel einfach vorbeigegangen. Die gesamte Institution der Polizei hat sich verwandelt, „[d]ie neue Generation, hat der Brenner sich gedacht, Muskeln, Glatze, Computer. Vögele hat auf Knopfdruck alles über den Brenner gewusst, sogar Sachen, die er selbst längst vergessen gehabt hat.“ (B, S. 121)

Die Brenner-Romane sind Beispiele für eine Tendenz, die in der Fachliteratur bis zur Jahrhundertwende zurückgeführt wird²⁴ und für die Literatur der Gegenwart ebenso charakteristisch ist, dass das Tragische seine Grundlage, das Metaphysische, verloren hat und deshalb nicht mehr möglich ist. Wie Georg Lukács in *Die Theorie des Romans* formuliert, „[ist] die Form des Romans [], wie keine andere, ein Ausdruck der transzendentalen Obdachlosigkeit“.²⁵ Geblieben sind Reminiszenzen, die Teil des kulturellen Gedächtnisses geworden sind, und in dieser Eigenschaft nicht mehr organisch zum Leben gehören. „Ohne solchen Sinnzusammenhang aber, ohne das Aufscheinen übergreifender Ordnungen gerät das Tragische in ein unaufhebbares Mißverhältnis zu seiner Herkunft aus der Tragödie.“²⁶ Ein tragischer Held würde das Bestehen einer solchen metaphysischen Ordnung voraussetzen. In Ermangelung dieser wäre jede tragisch konzipierte Figur nur noch pathetisch und gehörte damit zum Inventar der bloß unterhaltenden Trivialliteratur. Ein tragischer Held verschuldet sich zudem immer durch sein Handeln²⁷, das zu seiner Hybris wird, während Brenner gerade durch sein Nicht-Handeln auffällt. Wenn das Tragische ausbleibt, nimmt das Grotesk-komische seinen Platz ein.

24 Lönker, Fred: Der Verfall des Tragischen. In: *Die Tragödie. Eine Leitgattung der europäischen Literatur*. Hrsg. v. Werner Frick in Zusammenarbeit mit Gesa von Essen und Fabian Lampart. Göttingen: Wallstein Verlag 2003, S. 316-334.

25 Lukács, Georg: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. 2. Aufl. Neuwied / Berlin: Luchterhand 1974, S. 32.

26 Lönker, S. 333.

27 Vgl. Paul, Fritz: Henrik Ibsens untragische Tragödien. In: *Die Tragödie* S. 296-316, insbesondere S. 307.

3.

Mit dem hard-boiled-Detektivroman Raymond Chandlers zeigen die Romane von Haas auch insofern Ähnlichkeit, als beide Hauptfiguren – Marlowe und Brenner – moderne Variationen des Don Quijote-Typus repräsentieren. Lukács definiert den Helden des Romans als deviante Figur, die ein Fremder in der ihn umgebenden Welt ist. Aus ebendieser Fremdheit komme das epische Individuum zustande.²⁸ Während Don Quijote noch eine alternative Wirklichkeit für sich erschuf und darin lebte, haben Philip Marlowe und Brenner diese Möglichkeit nicht mehr. Sie driften in der Welt und bewegen sich darin wie schwimmende Inseln, ohne Verankerung, ohne festen Anhaltspunkt. Wie *Don Quijote* als Parodie des Ritterromans der Gattung eine neue Richtung gab, und aufgrund der Verbindung des Tragischen mit dem Komischen eine Unterscheidung zwischen diesen beiden unmöglich macht, so lässt sich der Detektivroman á la Chandler und Haas als Neuinterpretation der Gattung verstehen, die den veränderten Voraussetzungen in der Welt gerecht wird. Unterhöhlt und dekonstruiert wird die Tradition des klassischen Kriminalromans dadurch, dass es keine genialen Detektive mehr gibt, sondern, wie Wolfzettel in Bezug auf die Gattung Roman formuliert, der „Karnevalisierungsstrategie“ des Romans gemäß, „parodistische Intertextualität“²⁹ geschaffen wird. Haas vergleicht das Schreiben von Krimis mit der Arbeit des Architekten, „auf einem zu schmalen oder zu steilen Grundstück ein sinnvolles Gebäude zu errichten, da etwas hinzuzaubern“, ähnlich gehe es dem Krimiautor, auf den „die Beschränktheit des Genres einen großen Reiz [ausübt]: eine Geschichte dort irgendwie so reinzuquetschen, dass sie im Idealfall besser aussieht als ungequetscht“.³⁰

Brenner, der Einzelgänger, arbeitet alleine, hat keine Freunde, seine persönlichen Kontakte sind minimal. Umso größer ist der Kreis jener, die ihn wegen seiner langsamen, schwerfälligen Art häufig für ein wenig beschränkt halten. Wie Don Quijote schlüpft auch Brenner in die Rolle des Narren, den die Außenwelt verachtet oder nicht ernst nimmt. Die meisten seiner Erfolge sind dieser Rolle zuzuschreiben, denn er geht seinem Gespür mit einer Hartnäckigkeit nach, die die Gegner schließlich erschöpft und damit Brenner zu Informationen verhilft. Tolpatschig, manchmal lächerlich und unbeholfen, heruntergekommen und vom Leben gebeutelt wandelt Brenner in der Welt und gewinnt die Sympathie von Frauen und Randfiguren der Gesellschaft. Don Quijotes Beiname, Ritter von der traurigen Gestalt, wäre durchaus auch für Brenner passend.

28 Vgl. Lukács, S. 56f.

29 Wolfzettel, Friedrich: Don Quijote: ein deambulatorischer Roman? In: Christoph Strosetzki (Hg.): Miguel de Cervantes' *Don Quijote*. Explizite und implizite Diskurse im *Don Quijote*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2005, S. 161-176, hier S. 164.

30 Warum lieben wir Krimis? Wolf Haas im Interview mit Peter Kümmel und Sabine Rückert. In: Die Zeit, 03.04.2015, <http://www.zeit.de/2015/12/wolf-haas-autor-krimi-boom>, S. 3. [25.08.2017]

Marlowe und Brenner repräsentieren untergegangene Ideale und sind verspätete Ritterfiguren, die sich in die neue Welt nicht integrieren können oder wollen. Brenners Ritterlichkeit wird zwar mit viel Ironie, aber sehr deutlich hervorgekehrt, wenn er sich trotz seiner grantigen Art und seines unvorteilhaften Aussehens als zartfühlender Mensch entpuppt. Angesichts einer hilfsbedürftigen, weinenden Frau heißt es über ihn:

Sie hat so tapfer dagegen angekämpft, dass der Brenner am liebsten in die Wolga gesprungen wäre, so weh hat ihm das getan. [...] [E]in bisschen über die Jugend hinaus ist der Brenner schon noch ein Frauentränenumfaller geblieben. In der Polizeischulzeit auf jeden Fall noch. Als aktiver Polizist natürlich, da kannst du nicht wegen jeder Frauenträne umfallen, da würdest du dich zum Gespött machen. Obwohl mir sogar in der aktiven Zeit ein paar Beispiele einfallen, wo ich sagen würde, punkto Frauentränen hat der Brenner eine lange Jugend gehabt und spät mit der Lebenserfahrung angefangen. (B, S. 30)

[...]

Und siehst du, da ist der Brenner umgefallen. Nicht bei den Tränen. Sondern bei der Vorstellung, wie gefährlich das ist für die Nadeshda. An welche Typen sie da geraten könnte. Weil nie ist der Mann edler, als wenn er eine Frau vor solchen Typen beschützen möchte wie sich selbst. (B, S. 33)

Er wird aber stets zur komischen Figur, weil seine ritterliche Tugend, die Schwachen zu beschützen und sich für sie einzusetzen, missbraucht wird und er immer wieder die Feststellung machen muss, viel zu gutmütig und naiv gewesen zu sein – trotzdem reagiert er in jeder ähnlichen Situation auf die gleiche Weise.

Die Brenner-Romane von Haas zitieren das Schema der Picaro-Romane herbei, in denen der Held immer einsam ist, und in den einzelnen Abenteuern von immer anderen „Gehilfen“ zeitweilig unterstützt wird. Selbst die Form, also die Reihe mit demselben Protagonisten, bestätigt diese Annahme. Brenners Gehilfen sind moderne Sancho Pansas, die vom Rande der Gesellschaft kommen (ehemalige Verbrecher, kleine Gauner, Saufkumpanen) und ihn für die Dauer eines Falles begleiten. Manchmal überleben sie den Fall nicht (Milan in *Der Brenner und der liebe Gott*, Tomas in *Brennerova*), manchmal geben sie Brenner nützliche Tipps, die zur Aufklärung des Verbrechens führen (René in *Silentium!*). Im Gegensatz zu den meisten seriellen Kriminalromanen, in denen der Detektiv am selben Ort agiert oder zumindest denselben ständigen Aufenthaltsort hat, haben die Brenner-Romane wechselnde Schauplätze. Brenner ist vielleicht der einzige Detektiv, der nicht an einem Ort tätig ist bzw. kein Büro und keinen ständigen Wohnsitz hat, sondern dessen „Unterkunft war mehr eine Adresse als eine Wohnung, quasi Übergangslösung“ war. (B, S. 17) Seine Aufträge finden ihn inmitten von Gelegenheitsjobs in österreichischen Städten wie Wien, Salzburg, Graz usw. Das sind die Städte, die für ihn, wie der Erzähler ironisch anmerkt, die Welt bedeuten: „Kein Wunder, dass er sich nicht an das Lokal erinnert hat, er war in dem Jahr schon weg aus Graz, weil weite Welt, Linz, Salzburg, alles.“ (DeL, S. 161) Indem Brenner immer in einer anderen österreichischen Stadt ermittelt, bieten die Romane ein (satirisches) gesellschaftliches

Panorama Österreichs. Der Autor betonte, es sei ihm sehr wichtig gewesen, dass diese Figur keine Wohnung hat, „[d]er wohnt ja meistens bei seinen Fällen. Das gibt ihm etwas Geisterhaftes. Wie wenn er nur aufwachen würde, wenn was passiert, und dann kriecht er wieder in seinen Sarg.“³¹

Den Ausbruch aus dem etwas provinziellen Dasein Brenners bedeutet in Haas' jüngstem Krimi, *Brennerova* eine pikareske Reise in die Mongolei. Bezeichnenderweise verwandelt Haas den sonst realistischen Kriminalroman an einigen Stellen in einen surrealen Reiseroman mit zum Teil absurden Abenteuern. Den realistischen Zug der Gattung hebt auch Stefanie Abt hervor:

Kriminalromane der letzten Jahre, in Deutschland wie international, [dokumentieren] wie sich Lebenswelten und -umstände verändert haben und weiter verändern: Es gibt neue Formen familiären Zusammenlebens, Frauen sind berufstätig und haben mit speziellen Problemen zu kämpfen. Neben diesen sozialen Aspekten werden auch Veränderungen in Bezug zum Genre reflektiert: Das organisierte Verbrechen hat zugenommen, individuelle Taten sind in einen neuartigen gesellschaftlichen Zusammenhang eingebettet. Vor diesem Hintergrund ist es mehr als gerechtfertigt, den modernen Kriminalroman als realistischen Roman zu bezeichnen: Der Kriminalroman wird zum Medium, die Gesellschaft in ihrem Ist-Zustand zu beschreiben und Veränderungen zu beobachten. Er gewinnt ethnographische Qualität.³²

Mit *Brennerova* überschreitet Haas also deutlich die Grenzen der Kriminalliteratur, indem er den realistischen Anteil zugunsten des abenteuerlich-surrealen zurücktreten lässt. Dazu äußerte er sich in einem Interview auf folgende Weise:

Ich mag das grundsätzlich nicht, wenn Gewalt so realitätsnah wie möglich dargestellt wird. Es ist ja überhaupt naiv, wenn man glaubt, es gehe beim Schreiben darum, die Wirklichkeit möglichst genau abzubilden. Mich interessiert viel mehr, was aus der Wirklichkeit wird, indem man sie beschreibt. Das Spannende an meinen Büchern ist sicher nicht der Charakter des Brenner, der ja ein Klischee ist, sondern wie der Erzähler und der Brenner sich zueinander verhalten. Wie das Klischee dieser Brenner-Figur durch den Erzähler sprachlich gegen den Strich gebürstet wird.³³

Dieses Verfahren rückt die Romane von Haas in die Nähe des Films, insbesondere der Anti-Thriller Quentin Tarantinos oder der Gebrüder Coen bzw. in die Nähe des Zeichentrickfilms, worauf Haas in einem Gespräch selbst hinwies.³⁴ Die zentralen Figuren sind

31 Wolf Haas im Gespräch mit Christoph Schneider. In: „Bücher mit Witz sind mir einfach lieber als andere“. Der Österreicher Wolf Haas hat mit seinen Brenner-Krimis eine eigene Kunstform geschaffen. In: Tages-Anzeiger, 21.11.2016 <https://www.tagesanzeiger.ch/kultur/buecher/buecher-mit-einem-gewissen-witz-sind-mir-einfach-lieber-als-andere/story/30685074> [25.08.2017]

32 Abt, Stefanie: Soziale Enquête im aktuellen Kriminalroman: Am Beispiel von Henning Mankell, Ulrich Ritzel und Pieke Biermann. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 2004, S. 15.

33 Haas, zit. nach Scharf, Hannah: Wolf Haas und der Kriminalroman. Unterhaltung zwischen traditionellen Genrestrukturen und Innovation. Hamburg: Diplomica Verlag 2014, S. 16.

34 „In den Brenner-Romanen sind es [Gewalt und Morde, Sz.R.] doch eher Überhöhungen wie im Zeichentrickfilm. Sozusagen: Die Katze wird platt gewalzt und steht gleich wieder auf.“ Wolf Haas

Verlierer, die Schauplätze meist Kleinstädte, die als Gegenwelt zur Großstadt fungieren und diese Filme enthalten so viele und so übertrieben brutale Morde, dass man eindeutig von der Parodie der Gattung Thriller sprechen muss.

Brenners aberwitzige Reise auf einem alten Ural-Motorrad, die er als inoffizieller Geldbote des österreichischen Staates macht, um eine Gruppe entführter Touristen (unter denen sich auch seine Freundin befindet) freizukaufen, ist ein Weg voller neuer Erfahrungen für den Österreicher, der das Land zuvor nur selten verlassen hat. Wie ein Held der Ritter- und Picaroromane übersteht Brenner Gefahren, zeigt kaum vorstellbare Ausdauer, erleidet aber auch Enttäuschungen, bis er schließlich in seine Heimat zurückkehren kann. Eine Entwicklung ist freilich unmöglich, ähnlich den Picaro-Figuren ist Brenners Charakter auf Unveränderlichkeit angelegt. Dies sichert einerseits die Fortsetzbarkeit der Brenner-Reihe, andererseits lässt sich damit erklären, dass Brenner wie ein Stehaufmännchen die Detektivarbeit trotz aller Rückschläge immer wieder von Neuem aufnimmt.

Die Unveränderlichkeit war das Merkmal antiker Tragödienhelden, die an ihrer Hybris scheitern und – wie etwa Elektra – wegen ihrer Statik untergehen müssen: Sie nehmen am Anfang eine Position ein, in der sie bis zum Ende verharren. Über den Zusammenhang zwischen antiker Tragödie und Kriminalroman schreibt Gilles Deleuze in Bezug auf ein französisches Werk, dass die Struktur von Kriminalromanen und die Struktur von König Ödipus im Hinblick auf die Detektivarbeit eine grundsätzliche Ähnlichkeit aufweisen.³⁵ Zudem erscheine in Tragödien und in den von Deleuze untersuchten Kriminalromanen derselbe, bereits erwähnte Prozess des angestrebten Gleichgewichts, welches nicht die Aufdeckung der Wahrheit erleichtern, sondern begangene Fehler kompensieren soll.³⁶ Weil aber das Tragische in seiner reinen Form verschwunden ist, und das Komische an seine Stelle getreten ist, wird den Helden der Gegenwart der heldenhafte Tod nicht mehr gegönnt. Sie bezahlen für ihre Hybris mit dem ewigen Kreislauf, mit dem ewig gleichen Neubeginn. Dies wird unterstützt durch die Serialität des Genres. Jeder Brenner-Roman ist sowohl als Glied der Serie als auch als alleinestehender Text lesbar.

Brenner und Marlowe sind moderne Sisyphe-Figuren, die vergeblich und immer wieder ihre Aufgaben antreten, ohne sie jemals zu bewältigen. Sie müssen wie Herakles den Stall des Augias ausmisten, d.h. in einem aussichts- und endlosen Kampf die Welt vom Verbrechen säubern, ihnen wird jedoch das befriedigende Gefühl nicht zuteil, die

im Gespräch mit Christoph Schneider. In: „Bücher mit Witz sind mir einfach lieber als andere“. Der Österreicher Wolf Haas hat mit seinen Brenner-Krimis eine eigene Kunstform geschaffen. In: Tages-Anzeiger, 21.11.2016 <https://www.tagesanzeiger.ch/kultur/buecher/buecher-mit-einem-gewissen-witz-sind-mir-einfach-lieber-als-andere/story/30685074> [25.08.2017]

35 Deleuze, S. 82.

36 Ebd., S. 83.

Prüfung wenigstens einmal bestanden zu haben. Im Gegensatz zu Sisyphos fehlt ihnen die Grundlage des Mythos, nämlich die Strafe für eine früher begangene Sünde. Diesen Prozess, das Verschwinden des Mythos und des Metaphysischen verdeutlicht das folgende Zitat Friedrich Dürrenmatts:

Das Schicksal hat die Bühne verlassen, auf der gespielt wird, um hinter den Kulissen zu lauern, außerhalb der gültigen Dramaturgie, im Vordergrund wird alles zum Unfall, die Krankheiten, die Krisen. [...] [Es] droht kein Gott mehr, keine Gerechtigkeit, kein Fatum wie in der fünften Symphonie, sondern Verkehrsunfälle, Deichbrüche infolge Fehlkonstruktion, Explosion einer Atombombenfabrik, hervorgerufen durch einen zerstreuten Laboranten, falsch eingestellte Brutmaschinen.³⁷

Trotzdem können wir auch bei Brenner von einer Art Hybris sprechen, die eben seine Unveränderlichkeit ist. Er lernt nicht aus seinen Erfahrungen, versucht immer seine eigene Vorstellung von Moral durchzusetzen und prallt deshalb von der Welt ab. Wenn man sich mit Albert Camus Sisyphos glücklich denken muss, gilt das auch für Brenner, denn in einer moralisch verkommenen Welt bleibt Brenner seinen Idealen treu und trägt, ohne nachzugeben, die damit verbundenen negativen Konsequenzen.

Hinsichtlich des Zusammenhangs zwischen dem Ritterroman und *Don Quijote* hebt Friedrich Wolfzettel hervor, dass statt des „Reifungsschemas“, das Ritterromane kennzeichnet, in Letzterem „die wachsende Komplexität des freilich immer gleichbleibenden, repetitiven Kreisschemas von Ausfahrt und Heimkehr“ charakteristisch ist „und an die Stelle des kollektiv-chorischen Hintergrunds mit den sich verschlingenden Abenteuern [...] die ebenfalls repetitive Konfrontation des Ritters mit einer opaken Außenwelt [tritt].“³⁸ Lediglich das Element von Ausfahrt und Heimkehr muss im Falle der Brenner-Romane umgedeutet werden, da Brenner, wie bereits erwähnt, kein Heim besitzt, sondern immer nur vorübergehend an einem Ort tätig ist, an dem er nach Erledigung des Auftrags nicht langfristig bleibt. Die Konfrontation mit der „opaken Außenwelt“ ist insofern auch hier zutreffend, als Brenner, der erfahrene Ex-Polizist sich zwar in der Welt (des Verbrechens) auszukennen scheint, aber immer wieder überrascht wird von der Schwere der Sünden und den Reaktionen der Menschen, die sich ihm offenbaren. Der Aufbau der Romane, die Doppelstruktur der Erzählung, dass der erste Auftrag zum eigentlichen Verbrechen führt, verdeutlicht die Undurchschaubarkeit der Außenwelt noch.

37 Dürrenmatt, Friedrich: Die Panne, zit. nach: Lönker, S. 316.

38 Wolfzettel, S. 168.

4. Fazit

Kriminalromane leben allgemein von der inhaltlich vermittelten Spannung. Wolf Haas stellt in fast all seinen Interviews die Sprache im Gegensatz zum Inhalt in den Vordergrund und leitet die Spannung in erster Linie aus dieser ab. Dieses Anliegen war schon für Raymond Chandler sehr wichtig: Das „Ziel seines Schaffens ist das Ideal einer künstlerisch aufgewerteten Umgangssprache, die gerade für ein nicht im traditionellen Sinn ‚gebildetes Publikum‘ Erfahrungen vermittelt, die nicht über eine allein referierende Sprache abstrakt besprochen werden, sondern in einem kreativen Lese-prozess beim Rezipienten selbst entstehen.“³⁹ Ihm ging es um eine „wesentlich alltäg-lichere[] Sprachform, die vom Autor jedoch poetisch verwendet werden soll“.⁴⁰ Mithilfe der Sprache lässt Chandler Atmosphäre entstehen und ebenso funktioniert die von Haas kreierte „komprimierte, unvollständige Kunst-Umgangssprache“.⁴¹ Den Leser reißt die „Hitze des Sprechens“ mit, er merkt, dass „der Erzähler etwas ganz ungemein wichtig nimmt“.⁴² Die grundsätzlich mündlich anmutende quasi-österreichische Kunst-Sprache konstruiert Nähe und Unmittelbarkeit zwischen Erzähler und Leser, als würden sie gemeinsam am Stammtisch sitzen.

Die konsequente Konzentration auf die Form ist ein wesentliches Merkmal von Haas' Kriminalromanen, welches diese von den klassischen und den trivialen Vertretern der Gattung gleichermaßen unterscheidet. Einerseits werden grundlegende Formen des europäischen Romans wie der *Picaro*- bzw. der *Ritterroman* aufgegriffen, andererseits erscheinen fundamentale Komponenten der Tragödie, die jedoch, weil das Tragische in der zeitgenössischen Literatur keinen Platz mehr hat, sich nicht zu einer Tragödie montieren lassen. Die Kombination aus der bewussten aber ironisierenden Bezugnahme auf die europäische Romantradition und das sprachspielerische Interesse machen deutlich, dass hier ein äußerst innovativer Umgang mit dem Genre und all seinen Klischees erfolgt. Haas nutzt alle Freiheiten einer Gattung, die traditionell nicht zur hohen Kunst gerechnet wird, um sie so lange zu bearbeiten, bis hinter der Trivialität Literatur hervorblinzelt.

39 Rupp, Hendrik: *Something More than Crime. Raymond Chandlers erweiterte Kriminalromane*. Norderstedt: Books on Demand 2002, S. 158.

40 Ebd., S. 159.

41 „Bücher mit Witz sind mir einfach lieber als andere“. Der Österreicher Wolf Haas hat mit seinen Brenner-Krimis eine eigene Kunstform geschaffen. In: *Tages-Anzeiger*, 21.11.2016. <https://www.tagesanzeiger.ch/kultur/buecher/buecher-mit-einem-gewissen-witz-sind-mir-einfach-lieber-als-andere/story/30685074> [25.08.2017]

42 Ebd.

Autorinnen und Autoren des Bandes

Kurt Bartsch

Geb. 1947, Studium der Germanistik, Philosophie und Kunstgeschichte an den Universitäten Graz und Tübingen, Prof. für neuere deutsche Literatur. Schwerpunkt: österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts. Publikationen u.a. zur Hölderlin-Rezeption im deutschen Expressionismus, zu Elias Canetti, Raoul Hausmann, Ödön von Horváth, Ingeborg Bachmann, zur Literatur aus dem Umkreis der Zeitschrift „manuskripte“, u.a. zu Alfred Kolleritsch. Mitherausgeber der Reihe DOSSIER über österreichische Autoren und Autorinnen.

Árpád Bernáth

Geb. 1941, Laureatus Academiae (der Ungarischen Akademie der Wissenschaften), Prof. emeritus, ehemaliger Leiter des Instituts für Germanistik an der Universität Szeged. Forschungsstipendiat der Alexander von Humboldt-Stiftung 1982-1983 an den Universitäten Siegen und Konstanz. Wiederaufnahmen in Köln. Forschungsschwerpunkte: Literaturtheorie, Goethe-Zeit, österreichische Literatur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, deutsche Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg, ungarische Gegenwartsliteratur. Mitherausgeber der kritischen Kölner Ausgabe der Werke von Heinrich Böll in 27 Bdn. (Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2002-2010). Wichtigste deutschsprachige Publikationen in Zusammenhang mit dem Beitrag in diesem Band: (1. Zum historischen Hintergrund): *Das Wechselspiel zwischen Zentrum und Peripherie: Die Universitäten von Pécs, Debrecen, Szeged und die ungarische Germanistik*. In: König, Christoph (Hg.): *Germanistik in Mittel- und Osteuropa 1945-1992*. Berlin: de Gruyter 1995, S. 271-283.; *Strukturalismus in Ungarn*. In: Bernáth, Árpád: *Sprachliche Kunstwerke als Repräsentationen von möglichen Welten* (Studiensammlung). Szeged: Grimm Verlag 2004, S. 441-454.; *Rückblick auf den Neuanfang*. In: Bernáth, Árpád / Horváth, Géza / Fenyves, Miklós (Hg.): *Germanistik an der Szegeder Universität 1956-2006*. Budapest: Gondolat 2008 (= Acta Germanica 12), S. 9-20. – (2. Zur Theorie): Bernáth, Árpád / Csúri, Károly: „*Mögliche Welten*“ unter literaturtheoretischem Aspekt. In: *Studia Poetica* 2 (Szeged) 1980, S. 44-63.; *Zur Frage der Interpretation von Handlungen in literarischen Texten*. In: Petőfi, S. János / Olivi, Terry (Hg.): *Von der verbalen Konstitution zur symbolischen Bedeutung*. Hamburg: Buske 1988 (= Papiere zur Textlinguistik, Bd. 62), S. 179-183.; *Zu den Grundlagen einer Wissenschaft über die möglichen Welten in der Poetik*. In: Kulcsár Szabó, Ernő / Szegedy-Maszák, Mihály (Hg.): *Epoche - Text - Modalität. Diskurs der Moderne in der ungarischen Literaturwissenschaft*. Tübingen: Max Niemeyer 1999, S. 137-143.; *Dichtung als Wahrheit*. In: Balogh, F. András / Var-

ga, Péter (Hg.): „das Leben in der Poesie“. Festschrift für Magdolna Orosz zum 60. Geburtstag. Budapest: ELTE 2011 (= Budapester Beiträge zur Germanistik, Bd. 57), S. 17-23.; *Die Linguistik des Textes in der Poetik von Aristoteles*. In: Bassola, Péter / Drewnowska-Vargáné, Ewa / Kispál, Tamás / Németh, János / Scheibl, György (Hg.): Zugänge zum Text. Frankfurt am Main: Peter Lang Edition 2014 (Szegediner Schriften zur germanistischen Linguistik, Bd. 3), S. 35-44.; *Erkennen durch literarische Kunstwerke. Über Wiederholung und Kohärenz*. In: Csúri, Károly / Jacob, Joachim (Hg.): Prinzip Wiederholung. Zur Ästhetik von System- und Sinnbildung in Literatur, Kunst und Kultur aus interdisziplinärer Sicht. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2015, S. 21-34.

Attila Bombitz

Geb. 1971, Dr. habil., Univ.-Dozent, Leiter des Lehrstuhls für österreichische Literatur und Kultur und wissenschaftlicher Betreuer der Österreich-Bibliothek der Universität Szeged. Franz-Werfel-Forschungsstipendiat der Universität Wien (2001-2003; 2011-2012). Forschungsschwerpunkte: Österreichische und ungarische Gegenwartsliteratur. Mitherausgeber der Österreich-Studien Szeged. Herausgeber des Werkes von István Baka (2003-2009, 2016). Wichtige Publikationen: *Mindenkori utolsó világok. Osztrák regénykurzus* [Letzte Welten. Ein österreichischer Romankurs] (2001); *Akit ismerünk, akit sohasem láttunk. Magyar prózaszeminárium* [Wen wir kennen, wen wir nie gesehen haben. Ein ungarisches Prosaseminar] (2005); „*Die Wege und die Begegnungen*“. Festschrift für Károly Csúri zum 60. Geburtstag (Hg. mit Géza Horváth, 2006); „Égtájak célkeresztjén“. *Tanulmányok Baka István műveiről* [„Im Fadenkreuz der Himmelsrichtungen“. Studien zum Werk von István Baka] (Hg., 2006); „*Ihr Worte*“. Ein Symposium zum Werk von Ingeborg Bachmann (Hg. mit Zsuzsa Bognár, 2008); Österreichische Literatur ohne Grenzen. Gedenkschrift für Wendelin Schmidt-Dengler (Hg. mit Renata Cornejo, Slawomir Piontek und Eleonora Ringler-Pascu, 2009); *Brüchige Welten. Von Doderer bis Kehlmann. Einzelinterpretationen* (Hg., 2009); „*Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?*“ Ein Symposium zum Werk von Thomas Bernhard (Hg. mit Martin Huber, 2010); *Harmadik féldő. Osztrák-magyar történetek* [Dritte Halbzeit. Österreichisch-ungarische Geschichten] (2011); *Spielformen des Erzählens. Studien zur österreichischen Gegenwartsliteratur* (2011); *Bis zum Ende der Welt. Ein Symposium zum Werk von Christoph Ransmayr* (Hg., 2015); *Ragyogó pusztulás. A kortárs osztrák irodalom antológiája* [Strahlender Untergang. Eine Anthologie österreichischer Gegenwartsliteratur] (Hg., 2016).

Márta Horváth

Geb. 1969, Oberassistentin am Lehrstuhl für österreichische Literatur und Kultur der Universität Szeged; Promotion 2004 mit einer Arbeit über Robert Musil; 2013–2015

Leiterin des bilateralen Forschungsprojekts „Die biologisch-kognitiven Grundlagen narrativer Motivierung“ (mit Katja Mellmann), unterstützt von der Alexander von Humboldt-Stiftung; Leiterin der Forschungsgruppe für Kognitive Poetik. Forschungsschwerpunkte: österreichische Literatur der Jahrhundertwende und der Zwischenkriegszeit, kognitive und evolutionäre Literaturwissenschaft, Narratologie. Zuletzt erschienen: *Die biologisch-kognitiven Grundlagen narrativer Motivierung* (Hg. mit Katja Mellmann, 2016).

Joachim Jacob

Geb. 1965, Professor für Neuere Deutsche Literaturgeschichte und Allgemeine Literaturwissenschaft am Institut für Germanistik der Justus-Liebig-Universität Gießen. 2006-2009 Professor für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft mit dem Schwerpunkt Ethik an der Universität Augsburg. Promotion *Heilige Poesie. Zu einem literarischen Modell bei Pyra, Wieland und Klopstock* (1997); Habilitation über *Die Schönheit der Literatur. Zur Geschichte eines Problems von Gorgias bis Max Bense* (2007). Ehrenmitglied der Gesellschaft Ungarischer Germanisten (2016). Veröffentlichungen u.a. zur Literatur des 18. Jahrhunderts und der Moderne, zur literarischen Ästhetik sowie zum deutschen Pietismus. Mithg. u.a. „Germanistik. Internationales Referatenorgan mit bibliographischen Hinweisen“. Veröffentlichungen u.a.: *Metzler Lexikon literarischer Symbole* (Hg. mit Günter Butzer, 2. Aufl., 2012); *Stellen, schöne Stellen. Oder: Wo das Verstehen beginnt* (mit Wolfgang Braungart, 2012); *Prinzip Wiederholung. Zur Ästhetik von System- und Sinnbildung in Literatur, Kunst und Kultur aus interdisziplinärer Sicht* (Hg. mit Károly Csúri, 2015); *Pietismus. Eine Anthologie von Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts* (Mithg. 2017).

Hans-Georg Kemper

Geb. 1941, Promotion (1969) und Habilitation (1977) an der Universität Tübingen. Ordentlicher Prof. für Neuere deutsche Literatur an den Universitäten Bochum (1978-1991), Gießen (1991-1994) und Tübingen (1994-2004). Dr. phil. h. c. Universität Debrecen (1999). Ehrenmitglied der Gesellschaft Ungarischer Germanisten (2005). Gastdozenturen in Debrecen (1992 und 2001). Vorträge und Teilnahme an Symposien an den Universitäten in Debrecen, Szeged und Pécs. Mitarbeit an einigen von der Alexander von Humboldt-Stiftung geförderten Tagungsbänden aus Debrecen und Szeged. Beiträge zu den Festschriften für Zoltán Szendi (2010) und Kálmán Kovács (2016). 22 Bücher sowie zahlreiche weitere Publikationen und Editionen. Forschungsschwerpunkte: 1) Deutsche Literatur – insbesondere Lyrik – der Frühen Neuzeit, 2) Expressionismus/Dadaismus. Hauptwerke zu 1): *Gottebenbildlichkeit und Naturnachahmung im Säkularisierungsprozess. Problemgeschichtliche Studien zur deutschen Lyrik in Barock und*

Aufklärung. 2 Bde. Habil.-Schr. (1981). *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit*. 10 Bde. (1987-2006). Hauptwerke zu 2): *Vom Expressionismus zum Dadaismus. Eine Einführung in die dadaistische Literatur* (1974). *Expressionismus* (zusammen mit Silvio Vietta) ('1975, '1997). Weitere wichtige Werke: *Georg Trakls Entwürfe. Aspekte zu ihrem Verständnis*. Diss. (1971). *Droge Trakl. Rauschträume und Poesie* (2014). *Komische Lyrik – Lyrische Komik. Über Verformungen einer formstrengen Gattung* (2009). *Geschichte der deutschen Lyrik. Bd. 2. Von der Reformation bis zum Sturm und Drang* (2012). *Hermetik – das ‚Andere‘ im Luthertum. Zur Diskussion um die Anfänge deutscher Naturlyrik* (2016).

Magdolna Orosz

Geb. 1951, Dsc, Dr. habil. Professorin für Neuere deutsche Literatur am Lehrstuhl für deutschsprachige Literaturen an der ELTE Budapest. Zahlreiche Aufsätze zu: Literatursemiotik, Intertextualität, Narratologie, Goethezeit/Romantik, Frühe Moderne, österreichische und ungarische Literatur um 1900 (Hofmannsthal, Rilke, Andrian, Beer-Hofmann, Perutz, Schnitzler, Cholnoky, Márai, Kosztolányi, Krúdy, Cholnoky u.a.), Intermedialität um 1900. Leiterin und/oder Mitarbeiterin mehrerer ungarischer und internationaler Forschungsprojekte. Herausgeberin der Buchreihen „Budapester Studien zur Literaturwissenschaft“ (Peter Lang Verlag), „Műhelyek“ (Gondolat Verlag Budapest). Wichtige Publikationen: *Intertextualität in der Textanalyse* (1997); *Identität – Differenz Ambivalenz. Erzählstrukturen und Erzählstrategien bei E.T.A. Hoffmann* (2001); „*Az elbeszélés fonala*“. *Narráció, intertextualitás, intermedialitás* [„Der Faden der Erzählung“. Narration, Intertextualität, Intermedialität] (2003); *Narratologie interkulturell. Entwicklungen – Theorien* (Hg. mit Jörg Schönert, 2004); „*Progresszív egyetemes poézis*“. *Romantikus ellentételezések és utópiák* [„Progressive Universalpoesie“. Romantische Gegenüberstellungen und Utopien] (2006); *Pop in Prosa. Erzählte Populärkultur in der deutsch- und ungarischsprachigen Moderne* (Hg. mit Amália Kerekes, Gabriella Rácz, Katalin Teller, 2007); *Massenfeste. Ritualisierte Öffentlichkeiten in der mittelost-europäischen Moderne* (Hg. mit Károly Csúri, Zoltán Szendi, 2009); *Habsburg bewegt. Topografien der Österreichisch-Ungarischen Monarchie* [Hg. mit Miklós Fenyves, Amália Kerekes, Bálint Kovács, 2013]; *Kulturmanöver. Das k.u.k. Kriegspressequartier und die Mobilisierung von Wort und Bild* (Hg. mit Sema Colpan, Amália Kerekes, Siegfried Mattl, Katalin Teller, 2015); *Ringstraßen. Kulturwissenschaftliche Annäherungen an die Stadtarchitektur von Wien, Budapest und Szeged* (Hg. mit Endre Hárs, Károly Kókai, 2016); *Identität – Erzählen – Erinnerung. Studien zur deutschsprachigen und ungarischen Literatur 1890-1935* (2016).

Szilvia Ritz

Geb. 1971, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für österreichische Literatur und Kultur der Universität Szeged. Promotion über das Prosawerk von Arthur Schnitzler 2004. Forschungsschwerpunkte: Österreichische Literatur des fin de siècle und der Gegenwart; Autobiographie- und Identitätsforschung; komparatistische Untersuchungen zur deutsch- und englischsprachigen Literatur. Wichtige Publikationen: *Der Österreich-Begriff in Schnitzlers Schaffen. Analyse seiner Erzählungen* (2006); *Kollektive und individuelle Identität in Österreich und Ungarn nach dem Ersten Weltkrieg* (Hg. mit Helga Mitterbauer 2007); *Inspirationen. Künste im Wechselspiel* (Hg. mit Anita Czeplédy und József Fülöp 2012); *Inspirationen II. Aufsätze zu Literatur und Kunst* (Hg. mit József Fülöp 2015); *Die wachsenden Ringe des Lebens. Identitätskonstruktionen in der österreichischen Literatur* (2017).

Zoltán Szendi

Geb. 1950, Univ.-Prof. Studium der Germanistik und ungarischer Sprache und Literatur in Szeged. Nach der Promotion und Habilitation bis 2015 Lehrstuhlleiter und Institutsdirektor im Germanistischen Institut der Universität Pécs. Seit 1993 Mitherausgeber der Pécs-er Studien zur Germanistik sowie (seit 2011) des Jahrbuchs der ungarischen Germanistik. Wichtigste Buchpublikationen: *Seele und Bild. Weltbild und Komposition in den Erzählungen Thomas Manns* (1999); *Durchbrüche der Modernität. Studien zur österreichischen Literatur* (2000); *Perspektivierung und Daseinsdeutung in der Lyrik der mittleren Periode Rainer Maria Rilkes* (2010); *Wechselwirkungen I.-II. Deutschsprachige Literatur und Kultur im regionalen und internationalen Kontext* (Hg. 2012); *Medialisierung des Zerfalls der Doppelmonarchie in deutschsprachigen Regionalperiodika zwischen 1880 und 1914* (Hg. 2014).

Wolfgang Wiesmüller

Geb. 1950, Ao. Univ.-Prof. (i.R.) für Neuere deutsche Literatur am Institut für Germanistik der Universität Innsbruck. Forschungsschwerpunkte: Österreichische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, Adalbert Stifter (Mitarbeiter der Historisch-kritischen Stifter-Ausgabe), Lyrik nach 1945 (C. Lavant, C. Busta, Religiöse Lyrik, Naturlyrik), Historischer Roman, Bibel und Literatur, Editionswissenschaft. Vorstandsmitglied der Österreichischen Gesellschaft für Germanistik (2008-2012). Mitherausgeber der *Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft/Germanistische Reihe* (1999-2009) und der *Edition Brenner Forum* (2005-2015). Wichtige Publikationen: *Adalbert Stifter: Historisch-kritische Gesamtausgabe*. Bände 5,1-5,5: *Witiko*. Text, Apparat und Kommentar (Hg. mit Alfred Doppler, 1984ff.); *Ästhetik der Geschichte* (Hg. mit Johann Holzner, 1995); *Stifter und Böhmen* (Hg. mit Milan Tvrđik, 2007); *Adalbert Stifter. Der 200. Ge-*

burtstag im Spiegel der Literaturkritik (Mitverfasser Michael Klein, 2009); *Germanistik im Spannungsfeld von Regionalität und Internationalität* (Hg. mit Wolfgang Hackl, 2010); *Probleme des Kommentierens* (Hg., 2014).

Österreich-Studien Szeged

Band 1:

Österreichische Identität und Kultur

Herausgegeben von Károly Csúri und Markus Kóth

ISBN 978-3-7069-0465-0

Band 2:

„Ihr Worte“

Ein Symposium zum Werk von Ingeborg Bachmann

Herausgegeben von Zsuzsa Bognár und Attila Bombitz

ISBN 978-3-7069-0468-1

Band 3:

Kulturtransfer – Kulturelle Identität.

Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde

Herausgegeben von Károly Csúri, Zoltán Fónagy und Volker Munz

ISBN 978-3-7069-0510-7

Band 4:

Brüchige Welten. Von Doderer bis Kehlmann.

Einzelinterpretationen

Herausgegeben von Attila Bombitz

ISBN 978-3-7069-0511-4

Band 5:

Edit Kovács: Richter und Zeuge.

Figuren des Autors in Thomas Bernhards Prosa

ISBN 978-3-7069-0482-7

Band 6:

„Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?“

Ein Symposium zum Werk von Thomas Bernhard

Herausgegeben von Attila Bombitz und Martin Huber

ISBN 978-3-7069-0552-7

Band 7:

Wege in die Seele.

Ein Symposium zum Werk von Arthur Schnitzler

Herausgegeben von Attila Bombitz und Károly Csúri

ISBN 978-3-7069-0775-2

Band 8:

Bis zum Ende der Welt.

Ein Symposium zum Werk von Christoph Ransmayr

Herausgegeben von Attila Bombitz

ISBN 978-3-7069-0825-2

Band 9:

Csilla Mihály: Figuren und Figurenkonstellationen in Kafkas Erzähltheater.

Zur Erklärungsfunktion der Wiederholungsstrukturen im mittleren Werk

ISBN 978-3-7069-0839-9

Band 10:

Károly Csúri: Poetische Konstruktionen.

Methodologische Studien zu Werken der klassischen Moderne

ISBN 978-3-7069-0887-0

Band 11:

Szilvia Ritz: Die wachsenden Ringe des Lebens.

Identitätskonstruktionen in der österreichischen Literatur

ISBN 978-3-7069-0920-4

Band 12:

Ringstraßen. Kulturwissenschaftliche Annäherungen an die Stadtarchitektur von Wien,

Budapest und Szeged

Herausgegeben von Endre Hárs, Károly Kókai und Magdolna Orosz

ISBN 978-3-7069-0923-5

Band 13:

Zsuzsa Bognár: „als Mischprodukt verrufen“.

Der literarische Essay der Moderne

ISBN 978-3-7069-0924-2

prae
sens



X 263918

€ 28,90

BMEIA aj

OK
LW 073

ks

begeben die Sonne in

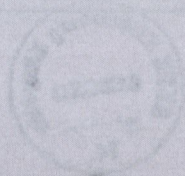
den Mond aus fieder

Netz

wohnt der

Haupt

das



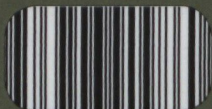
X

an
Weiber. In der
Mensch, die Wang' an sein
kurzem Schlaf...

Ruhe und Schweigen
(Georg Trapp)

Zu Ehren des 70. Geburtstages von Prof. Dr. Károly Csúri, dem ehemaligen Leiter des Lehrstuhls für österreichische Literatur und Kultur, veranstalteten der Lehrstuhl und die Österreich-Bibliothek Szeged am 5. Mai 2016 ein feierliches Symposium. Kolleginnen und Kollegen aus Deutschland, Österreich und Ungarn folgten gerne der Einladung nach Szeged und stellten in ihren Vorträgen die Forschungsschwerpunkte Prof. Károly Csúris ins Zentrum. Der vorliegende Band „Literarischer Text und Kontext. Ein Buch für Károly Csúri“ enthält die Vorträge des Symposiums und wurde mit aktuellen Studien von Mitarbeitern des Szegeder Österreich-Lehrstuhls ergänzt.

isbn 978-3-7069-0986-0



www.praesens.at